وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

أسطورة دون جوان

تأليف: جان روسيّه
ترجمة: زياد العودة



أسطورة دون جوان

تصميم الغلاف

عبد العزيز محمد

أسطورة دون جوان

تأليف: جان روسيّه

ترجمة: زياد العودة

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة - دمشق ٢٠١٢م

العنوان الأصلي للكتاب:

LE MYTHE DE
DON JUAN

JEAN ROUSSET

صدرت الطبعة الأولى

عام ١٩٨٥م

منشورات وزارة الثقافة

أسطورة دون جوان / تأليف جان روسيه ؛ ترجمة زياد العـــودة .-
دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٢م .- ٢٨٨ص ؛ ٢٤ سم.

١- ٨٤٢,٠٠٩ ر و س أ - العنوان ٣- روسيه
٤- العودة

مكتبة الأسد

مدخل

أسطورتي – إنما هي قصة ملحمية لا نهاية لها، عرضية، مشوشة، منافية للعقل وطافرة، مثل رواية مسلسلة، أو مثل الحياة .

غيلديرود، دون جوان

إن السؤال الذي يطرح نفسه في المقام الأول هو التالي: أنستطيع عند الحديث عن دون جوان أن نتكلم عليه باعتباره أسطورة؟ فمن المهمّ أن نطرح هذا السؤال لسببين: انعدام اليقين في مفهوم الأسطورة ذاته، وميوعة هذا المفهوم، والموقع الخاص لتلك القصة التي تُروى منذ أكثر من ثلاثة قرون عن مغوي النّساء، والضيّف الحجري، إن الجواب، وسنرى ذلك، سيتردّد، قبل أن يتحدّد، بين الإيجاب والنّفي.

وهل يحقّ لنا أن ندرج دون جوان في طائفة الأساطير التي صنّفها وحدّدها إيلياد، وليفي شتراوس، أو فيرنان، بين أساطير المجتمعات القديمة تلك، التي يعود نشوءُها إلى الأصول الأولى، «إلى زمن البدايات المقدّس»، قبل أي عصرٍ تاريخي؟ إلاّ أنّ دون جوان قد وُلد في العصر التاريخي، في العصر الحديث، وله تاريخه المحدّد، ونحن نعرف أوّل نصٍّ عنه، وهو النصّ المرويّ «الصحيح» الذي يُفلت من متناول علماء السُّلالات، وبهذا المعنى، لا ينتمي دون جوان إلى أسرة الأساطير.

ولكن هاكم ما لعلّه يتيح لنا أن ندخله في جملة هذه الأساطير؛ إنه مبنيٌّ على الموت، على الحضور الفاعل للميت، لذلك التمثال الذي دبّت فيه الحياة،

وهو بطلُ المسرحية الحقيقي، والوسيطُ إلى ما وراء هذه الحياة، وعاملُ الارتباط بالمقدّس. ولكنّ هذا ليس كلّ ما في الأمر؛ فالميت الذي يُهينه الحي حين يدعوه للعشاء، هذا الميت، الذي يعود ليقتصّ، يخرج من الحكاية الشّعبية الواسعة الانتشار في الغرب المسيحي[1].

وهكذا، فإن أساساً أسطورياً دفيناً يطفو في دون جوان الذي وُلد عام ١٦٣٠. وتحت هذه التربّة الخرافية، قد نستشف جوهراً أكثر عمقاً، هو بقايا عبادات الموتى القديمة، مع ما فيها من تقديم لقرابين الطعام: فنحن نعرف أهمية الوليمة وتبادل الطعام في السّيناريو الدّونجواني، ونرى أنه بذلك يتقرّب من الدائرة الأسطورية، التي كان يبدو أنه قد ابتعد عنها في بادئ الأمر.

بالإضافة إلى ذلك، فليس أمراً عديم الأهمية أن يتدخّل الميت المقتص، متّخذاً لا شكل شبحٍ، أو هيكلٍ عظمي، كما هو الأمَر في الحكايات الشّعبية، بل شكل تمثال: فيتمُّ بصورةٍ أفضل إبرازُ «العجيب» بهذه الروّحات والجيئات، التي يقوم بها الشيءُ الجامد، ذلك الخليطُ المثيرُ من الحجر والفكر. ويضاف إلى ذلك موضوعٌ مقاربٌ: وهو خرافة التمثال المخطوب، الذي جاء ليطالب بمخطوبته ليلة زفافه، وما «فينوس ديل» إلاّ إحدى تطبيقاتها الأدبية.

وها كم بالمقابل ما سيبعدنا من جديد عن تلك الدائرة الأسطورية: يقول ليفي شتراوس: «ليس للأساطير مؤلِّف». وإنما لها قصّةٌ طويلة شفهية سابقةٌ للتّاريخ، وهي تحيا خلال رواية مُغفلة. ولكنّ لدون جوان مؤلِّفاً، ولولاه لم يأتِ دون جوان إلى الوجود. وقد تأكّدت روايته الأولى في نصٍّ مكتوب. فهل نسلّم بأن الوثيقة التي تصدر عن ممتهنٍ للكتابة يمكن أن تشكّل شهادة ميلاد أسطورة؟ لا شيء أكثر مخالفة من هذا للتعريف المقرّر المتداول عموماً.

---

(١) انظر كتاب بيتزولت: الموت متخذاً شكل زائر. أسطورة شعبية ونموذج. هلسنكي، ١٩٦٨، وهو يذكر فيه مئتين وخمسين نصاً مروياً، وانظر فيما بعد فصل: «التكوين».

ومع ذلك، تُلاحَظ من ناحيةٍ أخرى واقعةُ تاريخيةٌ في هذا التعريف: وهي أن الأمر لم يطل بدون جوان ليستقلّ عن مبدع روايته، وعن النصّ المؤسّس له؛ فقد تمّ نسيان تيرسو ومسرحية المغوي الأصلية(١). والذين تناولوا دون جوان فيما بعد لم يرجعوا إلى تلك المسرحية؛ غير أن دون جوان لم يقع في النسيان، واستمرّ يحيا حياة مستقلّة، وينتقل من عملٍ فني إلى عمل فني، ومن مؤلِّف إلى مؤلِّف، كما لو أنه يخصّ الجميع، ولا يخصّ أحداً بمفرده. وهنا نتعرّفُ سمةً خاصة بالأسطورة، وهي غفليتها المرتبطة بسلطانها المستمر على الوجدان الجماعي؛ وهذه الغُفلية تتماشى مع قابليّتها لأن تولد على الدوام، وأن تُبعث من جديد وهي تتحوّل. إنّ لها مرونة، كما أنها ملكٌ مشاعٌ: فهي من ناحية، قصةٌ مفتوحة بشكل كاف، وقابلة لنفاذ ظروف الزمان والمكان، بحيث تتقبّل التحوّل، دون أن تفقد هوّيتها الأولى، ومن ناحية أخرى، فهي ملكٌ عام يتملّكه كل الناس دون أن يستنفدوه.

وتوجّهنا هذه السّمة الأخيرة إلى ناحية التلقيّ: أقصد إلى وظيفة النموذج، إلى التأثير المثالي الذي تمارسه الأسطورة في المجتمعات التقليدية، حيث يندمج كلُّ متلقٍّ بشخصيّة البطل والإله، فيعيش من جديد المأثرة الصانعة للأسطورة، أو يلعب ثانية دوره فيها، وذلك ليتبين وضعه الخاص في الزمن الحالي، فما هي الحال بالنسبة لدون جوان؟ بمن سيندمج المشاهد؟ هل يندمج بضحايا دون جوان الفاسق أم بأصحاب المعارضة والقصاص؟ أم يندمج بالبطل نفسه؟ وفي هذه الحالة، هل يأخذ بوجهة نظر الجاني الذي أدانه القرن السّابع عشر؟ أم بوجهة نظر العشيق الفاتن، والمتمردّ الذي مجدّته

(١) مغوي إشبيليا والزائر الحجري: هو اسم مسرحية المؤلف الإسباني تيرسودو مولينا التي كتبها عام ١٦٣٠ عن دون جوان، وهي مسرحية ذات طابع ديني صارم، تصور دون جوان لا ككافر، وإنما كرجل فاسق طائش، يؤجل التوبة إلى اليوم التالي، ويبلغ به التهور أن يدعو إلى العشاء تمثال الآمر غونزالودولاّ الذي كان قد قتله، واختطف ابنته، ولكن التمثال (الزائر الحجري) يجر دون جوان إلى الجحيم. (المترجم).

الرومانسية؟ أم بوجهة نظر المغرَّر الذي يهزأ منه عصرنا؟ فهناك سلّمٌ كامل من الحلول المختلفة وحتى المتعارضة. تتنوّع حسب النصوص المرويّة والعصور، وتبعاً للفن الأدبي، والإخراج المسرحيّ، وتوقّعات الجمهور. وهذا عامّل هام من عوامل التنويعات التي ستصنع من البطل نموذجاً سلبياً حيناً، وإيجابياً حيناً آخر.

ومع ذلك، فهناك وجهٌ سلبيٌ لهذه المرونة، لذلك التأثير الطويل الأمد في المخيّلة الجماعية، وهو ما يُصاب به دون جوان من البلى والانحطاط فيُقال: دون جوان، ودونجوانيه، وما هذا سوى السّقط المتبقّي، والنتاج المبتذل لذلك الانحطاط. فماذا بقي من النموذج الأصليّ، من الخاطئ، من الفاسق، ومن مجابهاته للسّماء، في شخصية السيّد المتأنّق في القرن الثامن عشر، وزيرِ نساءِ نهاية القرن التاسع عشر؟ إن الجوهر الأسطوري قد تبخرّ، وامّحت الهويّة الأولى بتأثير التفكّك. تفكّك الكل الأوّلي المكوّن للأسطورة وانفصل البطلُ عن السيناريو الإجمالي حين استأثر وحده بالاهتمام، وفَقَدَ الارتباطَ بالضيف الحجري، وبالحلّ الخارق للطبيعة؛ ماتت الأسطورةُ، وصار موتُها دليلاً على أنها قد نجحت أيضاً، ونجحت نجاحاً فائقاً.

وتقودني معاينةُ هذا التحلّل إلى معالجة نقطة ثانية، وهي: كيف أتحدث عنه؟ وعلى نحو أدق، كيف أنظّمُ الكتابَ، بحيث لا تفوتني الكليّة التي تشكّل دون جوان كأسطورة؟

وتنحصر المهمة الأولى، قبل تحديد مجموعة الوثائق المتّصلة بالموضوع، في وصف مجال البحث وتفصيله، بعزل العناصر المميّزة، التي ستشكّل جملتها السّيناريو الدونجواني الدائم، فنحصل حينذاك على الوحدات المكوّنة – الثوابت - والتي عددها ثلاث:

١– الميت: الزائر الحجري، وقد بيّنْتُ أن وجودَه أساسيّ، ولولاه لروينا قصة أخرى، وخرجنا عن الأسطورة.

٢- الزّمرة النسائية: وهي سلسلةٌ ذات عدد غير محدّد من الضّحايا، من البطلات، لتكون شاهداً على خيانة المغوي وتقلّبه، وتعدّد زيجاته التي لا تميّز فيما بينها، وهوسه بأن يكرّر، ويبدأ من جديد مشروعه، مشروع سارق النساء اللواتي تحتلّ ابنة الميت فيما بينهن مكانَ الضحيّة المتميّزة.

٣- البطل، دون جوان، وهو يهاجم الميت الذي ارتبط به ارتباطاً وثيقاً، إذ أنه قد حاول أن يسرق ابنته منه، ثم قتله. وسيتلقى القصاصَ النهائيّ على يدي ذلك الميت.

تلك هي التشكيلة المثلّثة الدّنيا. التي تحدّد علاقةً تبادلية ثلاثية، وبين هذه الوحدات الثلاث، وضمن كلّ واحدة منها على حدة. يمكننا تصوّر تركيبات عديدةً تؤمّن للأسطورة حركيّتها ومرونتها، ومن ثم، احتياطها من القدرات الكامنة فيها. أي إمكانات تحوّلها.

إني أضع عن قصد الثوابت الثلاثة ضمن ترتيب تعاقبي هو: الموت. الزمرة النسائية - البطل؛ فهي ستؤلف، في هذا الترتيب، الذي هو ترتيبها من حيث الأهمية، ستؤلف فصول القسم الأوّل الثلاثة من الدراسة التي ستأتي: ففي المقدمة، لدينا رسولُ ما وراء الطبيعة، صانع العجائب، وعامل الحل، الذي يتجّه كل شيء نحوه، ويأتي في المرتبة الثالثة البطل، الذي ليس له وجودٌ كامل باعتباره دون جوان، إلاّ من خلال علاقته بالعنصرين المكوّنين الآخرين. وفي المركز، تأتي الزّمرة النسائية الشديدة الغنى بالتركيبات[١] الممكنة، الرامية إلى التأثير في الكلّ؛ وتقف آنّا، كما قلت، في وسط تلك الكوكبة من البطلات بصفتها ابنة الميت، وموضوع الاختطاف، ومن ثم بصفتها باعثة على المبارزة وعلى قتل والدها. إنّها تؤدي دور همزة الوصل، بين وحدات المنظومة الدونجوانية الثلاث.

---

(١) تركيبات Combinaisons.

نرى مما سبق أنني أقترح منهجاً بُنيوياً، وإن لم أقبل بكلّ نتائجه؛ فهذا المنهج يقدّم لنا نظاماً منطقياً، ويسوّغ ترتيب الكتاب، حين يبرزُ النقاط القوية، وعَقَدَ الارتباط، من ركام النصوص المرويّة، ومن تهافتات الصّيْرورة التاريخية، كما أن هذا المنهج قد شكّل من ناحية أخرى الأداة الضّرورية، في مرحلة البحث الوسيطة. وهذه الأداة هي: إنشاء المجموعة الوثائقية.

لأنه لا مفرّ من السؤال التالي: عن أي دون جوان نتحدّث؟ أين هو دون جوان الحقيقي؟ فأنا لا أفهم دون جوان بمعنى أنه نموذجُ لشخصية محدّدة. وهو ذلك النموذج المفترض، الذي طالما جهد الناس في أغلب الأحيان لتحديد شخصيّته دون طائل، بل أقصد دون جوان الخيالي الذي يعتبر حجّة بحد ذاته. أهو دون جوان المؤلّف الإسباني المبدع، الذي لولاه لما تحدثنا، حتى أيامنا هذه، عن المخاتل، وعن معركته مع التمثال، الذي دبّت فيه الحياة؟ أهو دون جوان موليير. أم دون جوان موزار الذي لولاه، لما امتدت الحياة بالنَموذج الأصلي حتى أيامنا هذه دون ريب؟ أم كافّة نماذج دون جوان الأخرى التي أبقت على الرّواية، وقامت بدور هام وهو دور الأبدال، وأدخلت في بعض الأحيان بذرة التجديد عليها، وجعلت الأسطورة تعيش في ذاكرتنا العميقة؟ هل سيصل بنا الأمر إلى القول إن دون جوان موجودٌ في كل مكان، أي في جميع النصوص المروية التي نجدها عنه؟ أجل، إنه موجودٌ وبمقدار ما لهذا الحضور الكلّي، لهذا الحضور المبثوث من ضرورةٍ لتكوين صورةٍ أسطورية معينة ولحياتها. وكلاً، إنه غير موجود، إذا كان الأمر يتعلق بالمقابل كما هي الحال هنا، بحالةٍ خاصّةٍ في المجال الأسطوري: فدون جوان قد ولد كإبداع أدبي وتطوّر من خلال نصوصٍ ومقطوعات موسيقية. تؤكّد نفسها، كلّ مرّة، في وحدتها الفريدة. وهذا ماسيدعوني للإكثار من التحليلات المصغّرة للمشاهد المسرحية والمقاطع المقتطفة بكثيرٍ من الدقّة، طالما أن إدراك واقع العمل الفنّي يتمّ، في حقيقة الأمر، من خلال هيكله النصي. دون أن نتخلّى مع ذلك عن إرجاع كل وحدةٍ من الوحدات إلى مجمل المنظومة الدونجوانية؛ فإن

إدراك معنى كل وحدةٍ منها سيتمّ من خلال تنضيدها بين كافة الوحدات الأخرى. هناك إذن منظورٌ مزدوج، وعملٌ قائم على حركة ذهاب وإياب مستمرّة: فإذا وقعنا على عددٍ من نماذج دون جوان، بقدر ما نصادف من الحالات الفردية، فينبغي أن نفهم كلّ حالة منها ضمن سلسلة النصوص المرويّة المتعارف عليها، وهذا ما يقودنا إلى مشكلة مجموع هذه النصوص المرويّة الوثائقي: فكيف نحدّد هذا المجموع؟ إنها عمليةٌ تجري على مرحلتين: أولاهما أن البنية المثلّثة التي تحدثت عنها قد بُنيت في البداية، انطلاقاً من بعض النصوص المروية التي اعتُبرت، دون تعسّفٍ كبير، أن لا جدال فيها، بدءاً من تيرسو حتى موزار. وقد استُخدِمتْ هذه البُنيةُ بعد ذلك كأداة تنقيبٍ وتحليل، لتكمل وتوحّد المجموع الوثائقي من خلال عملية فرز وتصفية، تُبقي على النصوص المعتمدة، وتستبعد النصوص المروية المتدنية. وهذا المجموع، والحق يقال، مجموعٌ وثائقي لا يمكن استكماله؛ فإنه لا يزال يُنشر، وسينشر مستقبلاً عددٌ من الأعمال حول دون جوان، هذا عدا تلك الأعمال التي بقيت بعيدة عن متناولي.

أما، والأمر كذلك، فكيف نشرع في تحليل النصوص المرويّة التي أبقينا عليها؟ وأية أولويّات نختار بادئ ذي بدء؟ هل نبدأ بصمود المنظومة الدونجوانية واستمرارها، على مدى الصّيرورة التاريخية؟ أو نبدأ، على العكس من ذلك، بتنوّعاتها، وتذبذباتها وانقطاعاتها، أي بتاريخها؟

وإذا كنت قد أثبتُّ حدود بُنيةٍ معيّنة، فليس لأستبعد تطورها الزمني، لكن كيف نؤرّخ لأمرٍ لم نبدأ بوصفه، وتفكيكه إلى وحداته البسيطة والثابتة؟ وإذا أشرنا إلى قول جاكوبسون، «إن وجودَ العناصر الثابتة وحده الذّي يُتيح لنا التعرّفَ على التبدلات». فإننا بالمقابل نقول إنه لولا التبدلات[1]. لتقلّص السّيناريو، في تراجعاته المتعاقبة، إلى تكرارٍ لشكل متصلّب أو جامد، فكشفُ

---

(١) أبحاث في علم اللغويات العام - باريس، ١٩٦٣- صفحة: ٣٩.

التطور الزمني سيجعلُ المنظمة، التي تمَّ مسبقاً إقرارها وتحديدها في ثباتها سيجعلها تحيا وتتنفّس.

وهكذا، فلن تُغْفَلَ المراحلُ الكبرى للتطوّر التاريخي، ولن تُبحث لذاتها، بل ترِدُ في الفصول المخصّصة للثوابت، كلما تسنّت الفرصة لذلك. أمّا حقّ التصدّر فيبقى لهذه الأخيرة. أي أن المنهج الكشفي الذي قدمنّاه منذ هنيهة هو الذي سيحكّم تنظيم البحث.

ولكن هل ينبغي أن أكرر القول، للأسباب المبيّنة فيما سبق، أن الكتاب يبدأ من نهايته، أي من الميت وتجلياته، طالما أنني جعلت منه البطل الحقيقي الأوّل. إن هذا سيكون الفصلَ الأوّلَ، أما الفصلُ الثاني، فسيدور منطقياً حول ابنة الميت والزّمرة النسائية. ولقد اشرتُ إلى ذلك، فآنّا، من حيث المبدأ، هي الشخصية المهيمنةُ بين البطلات، وهي همزةُ الوصل في التشكيلة الدونجوانية، وهي ستصل وتربط الفصل الأوّل بالفصل الثالث المخصّص للبطل. وإذا احتفظتُ لدون جوان بهذا الموقع في المرتبة الثالثة، فهذا ليتوكدّ جيداً أن البطل غير قابلٍ للعزل، وأنه، على النقيض من ذلك، خاضعٌ للثابتين الآخرين.

وبهذا الصدد، فقد يمكنني أن أقول، مستشهداً بالتمييز المفيد الذي قدّمه ريمون تروسّون[١]، إن القرن التّاسع عشر وقرننا قد صنعا «أسطورة البطل» مما كان فيما مضى «أسطورة الموقف»، وإنني أريد أن أردّ الأسطورة إلى حالتها الأوّلية التي غابت قليلاً عن الأنظار، وأن أعيدها إلى الكلّ الذي لا تشكل إلاّ جزءاً منه. إني أتمنّى أن أتجنّب بقدر الإمكان، بناءَ دون جوان كشخصية، وأن استكشف فيه توجهّات المفكّر، أو أسرار إنسان الشهوات، وأنشئ - مرة أخرى! - تحليلاً نفسياً لسيّد العاشقين، لرجلٍ جنسيٍّ فائق النشاط، أو مصابٍ بالقصور، أو بالفكرة المتسلّطة، أو الشذوذ. فالأدب يعجّ بمثل هذه السّمات. إن دون جوان سيُعالَجُ بصورةٍ جوهرية على أنه طاقة

---

(١) دراسات في موضوعات البحث - بحث في المنهج - باريس ١٩٦٥، صفحة: ٣٥.

ضمن شبكة من القوى تعمل بالفعل وردّ الفعل، وعلى أنّه تابعٌ في مجموعة، وعلى أنّه عقدة من العلاقات؛ وسوف يتم تحديدُه من خلال لقاءاته، واتّصالاته ونزاعاته مع الوجوه المختلفة التي تنظر إليه في السّيناريو، وترافقه، وتلاحقه، أو تهرب منه، تحاكمه وتدينه... إن غالبية النصوص الدونجوانية، خصوصاً المسرحية منها، هي مفترقاتُ طرقٍ شديدة الازدحام.

ولكي يتمّ التشديد على الرّغبة في الرّبط، فإن المادّة المتعلّقة بالبطل ستنقسم إلى أقسامٍ مبينّة على ثُنائيات ترابط متبادل، أو تعارض:

- الهالك وقضاته، الذين هم الملك والأب والضحايا والخادم والآمر والله، حيث ستطرح مسألة تجريم دون جوان.
- الممثل ومشاهدوه: فنّه كممثل إزاء المشتركين معه في العمل المسرحي، والذين يحاول أن يجعلهم يصدّقون أن القصّة المتخيّلة، التي يمثّلها أمامهم ببراعة القول والحركة، هي قصةٌ حقيقية، على غرار الممثل الذي يخدع جمهوره، طبقاً لأصول فن الإيهام المسرحي.
- ارتجال دون جوان أمام الديمومة، التي يرمز إليها التمثال: رجل اللحظة الراهنة في مواجهة كل ما يطعن على الزّمن الدونجواني ويدمّره(١).

بالنسبة لكل وحدة من هذه الوحدات، والوحدات المتفرّعة عنها، سنشرع بتجميع المجموع الوثائقي، منضّدين النصوص المروية، كما لو كانت متواقتة، بحيث نبرز التركيبات الرئيسية فيما بينها، فنلاحظ مثلاً توطُّد قاعدة تجليات

---

(١) يبتعد الرأي المتبنى على هذا الشكل عن رأي كيير كيغارد الذي يؤكـده بقـوة، لـدى اختياره لمثال رفيع، وذلك في بحث يعده حول «مركزية دون جـوان». صـحيح أن الموضوع لا يدور في هذا البحث إلا على أويرا موزار: «دون جـوان هـو بطـل الأوبرا؛ والاهتمام الرئيسي يتركز عليه، ولكن هذا ليس كل ما في الأمر، فهو يـولي الاهتمام أيضاً للشخصيات الأخرى كافة».

من كتاب: إما... وإما، النص المترجم: باريس – ١٩٤٣ - الصفحة – ٩٣.

الميت الثلاثة، تلك القاعدة التي تجعلنا ندرك بعض أشكال الخرق الهامّة؛ (كما هي الحال عند موزار)؛ فأما أن نلاحظ أن تناول آنّا يتمّ طمسه حيناً، والغلوّ فيه حيناً آخر، كما نلاحظ تأثير هذه التذبذبات على الزّمرة النسائية، وعلى الثوابت الأخرى، وإما أنّه، لدى حديثنا عن البطل، يمكن أيضاً للعلاقة المتبدّلة التي يقيمها بصفته مذنباً مع المشتركين معه في المسرحية، يمكن أن تكشف عن تغيّرات في وجهة النظر حول مفاهيم الفسق، والإغواء، والزّواج، أي عن تغيرات في المجتمع، والثقافة، وحسب الأماكن، والأوقات، وستكون تلك هي الانشطارات التاريخية التي سيأخذها بالحسبان عند الحاجة ذلك القطّاع الذي تغلب عليه خاصيّةُ التزامن. ومع ذلك فسيكون كبيراً التأكيدُ على إمكانات هذه المجموعة من التركيبات التي تحتويها تشكيلة الثوابت الثلاثية ويمكننا فعلاً أن نتصور عدداً من التركيبات تؤدي كلّ واحدة منها إلى تنويع في المعنى، بواسطة تعديلٍ ضمني أو خارجي، نسبيّ أو كبير، لهذه الوحدة المكوّنة أو تلك، فترى بالتناوب أنه يجري حذفُ شيء من المعنى، أو توسيعه، إلغاؤه أو الاسترسال فيه، ازدواجُه أو تقلّصه الخ...

ولا بدّ مع ذلك أن تراعي عمليةُ تنويع النّصوص بعض الشروط والقيود؛ ففضلاً عن الحفاظ على العناصر المكوّنة الثلاثة، لا يجوز أن تعدل هذه العناصر بحيث يصيبها التشويهُ، وتغدو ضائعة المعالم؛ ولكن إلى أيّة درجة؟ وما هي الحدود المقبولة؟ هل نقبل مثلاً بزمرة نسائيةٍ تم تخفيض عددها إلى عنصر نسائي واحد؟ (كما عند غراب)؟. هل يجوز استبدال الميت بالصّعقة، أو بنوبة قلبية (آنويْ)؟، أو نقبل بدون جوان غير قادرٍ على امتلاك النساء (برانكاتي)؟ إن الجواب قد يتغير كل مرة تبعاً لتماسك العمل الفني، ولقوّة الرجوع إلى الثابت المستبدل، وإلى الهالة الأسطورية.

وتلازم منطقَ القصة قيودٌ أخرى، فهناك التركيب القصصي الذي يبيحُ أو يحظر تثبيت بعض الأمور في هذا الموضع أو نقلها منه، مثله في ذلك مثل تركيب الجملة، فليس موضعُ تدخلات الزائر الحجري في بداية المسرحية،

وإنّما في نهايتها؛ ومهما يكن من أمر، فهي تقع بعد المبارزة مع الآمر. وبالمقابل، فهذه المبارزة قابلة للحركة على طول مسار القصة، ونجدها، في غالب الأحيان، في موقع متوسّط. وأمّا أن يكون موزار، بعد غلوك وغازّانيغا، قد استهلّ بها عمله الفني، فلأن مجمل الخطاب القصصي قد تمّ تعديلُه وانقلبت دلالته: فالافتتاحيّة الجنائزية تطبع بأنغامها الأوبرا بأكملها، وتُلقي بظلّها عليها.

في البدء، كان مقرراً أن يخصّص القسم الثاني من البحث للتطورية اللغوية، وكنت قد وضعتُ في تصوّري شيئاً يمكن تسميته «التكوين والتحوّل» أو «التسلسلات والانقطاعات»، ولكنّ فصلاً واحداً قد تبقى من هذه كلّها، وهو «التكوين». وهذا لأن الانشطارات التاريخية، من مثل انشطار ما قبل موزار، وما بعد موزار، تظهر في القسم الأول بما فيه الكفاية؛ ومع أنني تناولتها في هذا القسم بطريقة غير مباشرة، فقد أوليتها الاهتمام الذي تستحقه، ولها على كل حال، قيمة وقائع بيّنة في نظر المؤرّخين؛ ومهما يكن من أمر، فإن «جاندارم دوبيفوت» قد قام بذلك وتناولها بكثير من الأناة. وبعد ذلك، تناولها مؤخّراً الأمريكي ل.وينشتين وآخرون غيره، فلماذا أقوم بإعادة ما أحسن صنعه الآخرون على هذا الصّعيد؟ وما فائدة أن أتناول من جديد مشروع ج. دويفوت الضخم؟ فإن كان لا بدّ من إيفاء هذا المشروع حقّه، ومن إدخال التحسينات عليه، في هذا المكان أو ذاك، فإن وجهة نظر المؤلف، ومنهجه هما اللذان يتطلّبان التجديد أكثر من غيرهما.

ولذلك تخلّيت عن التفحّص المنهجي للتسلسلات التي تربط ما بين النصوص المروية الدونجوانية ربطاً مباشراً، أو غير مباشر على مدى الصّيرورة التاريخية؛ وليس بهذا لأنّه يمكن الرجوع إلى المراجع المتوفرة لدينا فحسب، وإنّما أكثر من ذلك أيضاً، لأن الترتيب التاريخي لهذا البحث هو ترتيب خارجي، غير منطقي، وغير وثيق الصّلة بالموضوع، وهو لا يُلزمنا أن نأخذ بالحسبان الأساليب الخاصة التي يتم بواسطتها إنجازُ الأعمال الأدبية، مع ما لها من سماتٍ متفردة، واختلافات نوعية.

وهذا هو السّبب في أن التحوّلات التي تنجم عن تعاقب الأزمنة، وعن التطورات الزمنية بمفردها، سيستعاض عنها بالتحوّلات التي أسمّيها جانبية، وإني أعتبرها أوثق صلة بالموضوع، لأن الكلام الأدبي هو المعنيّ هنا بصورة مباشرة، وأقصد هنا انزلاقات فنّ أدبي إلى فن أدبي آخر، وفن فرعي إلى آخر، كما أقصد ضروب النقل الأدبي التي تنشأ منها، و«ترجمات» النصّ الواحد، وترجمة سيناريو منظومةٍ شكلية ما إلى منظومة شكلية أخرى، حين يُكتّبُ النصُ، ويُروي السّيناريو بصورة مختلفة.

إن تاريخ الأسطورة هو أيضاً رحلةٌ عبر الأشكال: فقد وُلد دون جوان في المسرح، وأخذ يتطوّر من خلاله تطوّراً اقتصر عليه وحده تقريباً، حتى نهاية القرن الثامن عشر، وشاركت في هذا التطوّر كافّةُ الأنماط المسرحية، من المسرحية المكتوبة، حتى فروعها الشعبية، ونصف الشفوية، مثل الملهاة المرتجلة (كوميّديا ديل أرتي)، وتمثيليات المعارض الشعبية المرحة، ومسارح المهرّجين، ومسارح الدمى، كما شاركت فيه أيضاً الأوبرا الجادّة، والأوبرا الهزلية؛ ويستدعي هذا الانتقال من لغة الكلام إلى لغة الغناء تعديلاتٍ هامة، فما هي هذه التعديلات؟ وحسب أية قوانين تحوّل تجري؟ إن تحليل التحوّلات الجانبية، ونحن نتبيّن ذلك، يولي العناية بنظام التتابع التاريخي اهتماماً ثانوياً، لكون هذه التحوّلات تتوزّع على قطاعات زمنية كبيرة: كل الأشكال المسرحية، وهي بمفردها، حتى إلى موزار، كما رأينا منذ قليل. أما بعد موزار، فيجري تبعثر الفنون الأدبية وتنوعها، وبتحديدٍ أدق، يجري ذلك بعد انتشار مركز الانطلاق الذي تمثله حكاية هوفمان الخيالية؛ وهي قصة تروي أحد عروضٍ أوبرا موزار، تضاف إليها تأمّلاتٌ فكرية هي عبارة عن بحث، يمثّل أوّل بحثٍ طويل حول موضوعنا. وانطلاقاً من هذا المفترق النصّي، تفترق الفنون الأدبية الثلاثة التي التقت فيه – ويتابع كلٌّ منها حركيّته الخاصّة به، على أن هذا الأمر لا ينفي المبادلات الجديدة أثناء الطريق. أما السّيناريو الدونجواني، فحين تحوّله ضروبُ النقل الأدبي تلك من فن أدبي إلى آخر وفي

كلّ مرّة تتناوله فيها من جديد، وتصوغه، وتعيد صياغته، هذا السّيناريو سيبدّل شكلّه تسابقُ الفنون الأدبية بقدر ما تبدّله تقلّبات التاريخ.

ومن ذلك الوقت، وحتى أيامنا، أخذت النصّوص المرويّة المتزايدة العدد تدوّن وتُترجم عبر أكثر الأشكال تنوّعاً، وتمزجُ في غالب الأحيان ما بين إسهاماتها: فالمسرح لا يزال يقدّمها على الدّوام، وكذلك الرّوايات، والقصص الطويلة، والقصائد، والقصص الشعرية (من بايرون وموسيّه إلى بودلير وتراكل أوجوف)، ثم الدراسات، دراسات المؤرخين التي لا حصر لها، ودراسات علماء النفس، والأطباء النفسانيين، والفلاسفة، وعلماء الجمال، منذ عهد كير كيغارد، وأخيراً، فهي تقدّم دراسات النقّاد الوفيرة في القرن العشرين.

فليكن مفهوماً بدءاً من هذه المقدمة – وقد فهمنا ذلك – أنّ دون جوان وجميع أولئك الذين يلتقي بهم ويغويهم أو يثيرهم، والذين هم نتاج إبداعات الشعراء، والمؤلّفين المسرحين، والموسيقيين، لا وجود لهم إلاّ في القصّة المتخيّلة.

فالفاسق الذي جابه ولا يزال يجابه التمثال الحجري لا يمكن أن يكون قد عاش في إشبيليا خلال عصرها الذّهبي، إن لم يكن قد عاش في مخيّلة تيرسو ومشاهديه أو قرّائه، كما لا يزال يحيا في مخيّلتنا ويمكن أن يعنينا اليوم على هذا الأساس.

وهذا هو السّبب في أنّه سيتمّ في هذا الكتاب استبعاد كلّ النماذج من طراز لوزون[١] أو ريشيليو[٢] أو كازانوفا[٣] – حتى كازانوفا الذي انتقل مع

---

(١) لوزون: ضابط فرنسي وأحد رجال البلاط (١٦٣٣ – ١٧٢٣) في عهد لويس الرابع عشر، تزوج الآنسة الكبرى، ابنة عم الملك، واشتهر بمغامراته. (المترجم).

(٢) ريشيليو: مارشال فرنسي (١٦٩٦-١٧٨٨) حفيد شقيق الكاردينال المعروف بهذا الاسم، حكم غويانا وغاسكونيا، واشتهر بفسقه في القرن الثامن عشر. (المترجم).

(٣) كازانوفا: مغامر ولد في البندقية (١٧٢٥-١٧٩٨) شهير بمآثره الجديرة بالروايات (هروبه من بوميا إلى البندقية) وعلاقاته الغرامية التي رواها في مذكراته. (المترجم).

ذلك إلى حالة شبه الأسطورة – وجميع مقلّديهم في القرن الثامن عشر وفي عصرنا، كما سيُستبعد منه أيضاً، الماكرون والرجال الواسعو الثراء، والأزيارُ المحظوظون، والعلماء المفسدون الذين تزخر بهم العديد من القصص، بدءاً من كريبيون الابن حتى لا كلوس وساد حتى لو كانوا شخصيات خيالية. لن نتعرّض لاسم لو فلاس ولا بيل آمي، مع أنّه قد أشير إليهما في غالب الأحيان في الدراسات والمراجع: فهناك شيءٌ ينقصهم، وهو النضال ضد الموت.

إن ميدان عملنا سيضيق على هذا الأساس ضيقاً شديداً، وأنا موافق على هذا الأمر، فقد كان لا بدّ من ذلك حتى تحافظ الدراسة على تماسكها ووحدتها. ومهما يكن من أمر، فإن مادّة دراستنا معينٌ لا ينضب.

* * *

١ - الثـوابت

١ - تجليات الميت

« في أعماق الأسطورة لغزُ التمثال الحجري »

بلانشو

إن دون جوان كأسطورة ينشأ إذن من الموت، وبواسطة الميت، بواسطة الاتصال النهائي مع الزائر الحجري، هذا الزائرُ الحجري الذي أعطى العديد من المسرحيات والسّيناريوهات والأوبرات عنوانها. إن الحبّ والموت يرتبطان ارتباطاً وثيقاً في تلك المغامرة، بحيث أنّنا إذا ما فرّقنا بينهما، شوّهنا المغامرة. ولذلك فإن القصة لا تأتي معناها الحقيقيّ إلاّ بنهايتها؛ فمسرحيةُ دون جوان تُقرأ بشكلٍ معكوس. بدءاً من الحادثة الخرافية التي هي: اللقاء مع التمثال، وتجليات الميت. إن كل شيء يتحدّد حول هذه المواجهات الخارقة للطبيعة، حول تلك العتبة المحرّمة على الأحياء.

وعندما يروي الكافرون بالأسطورة في أيامنا هذه قصة دون جوان بدورهم، فهم يطعنون، على نحو منطقي، على الزائر الحجري، وعلى «النزول إلى الجحيم»، ويعرضونهما على أنّهما ضربٌ من الاستهزاء الساخر، والتمثيل المسرحي، الذي يؤدّيه مهرّجون (مونتيرلان)، أو يؤدّيه البطلُ نفسه (فريش)، هذا إذا لم يُستبدل بهما حادثُ فالجٍ شِقّي (لا فودان) أو احتشاء قلبي (أنويْ)، وإذا هم أعادوا إخراج مسرحية موليير، فهم يُحلّون أشقّاءَ «إلفير» محلَّ التمثال الذي يتكلّم ويمشي (أرنافون)، أو يستبدلون به شرطيين اثنين يرمزان إلى السّلطة السياسية (شيرو)، إنهم لا يحذفون موت المغوي، بل يجعلونه يموت موتاً طبيعياً.

وإذا لم يعد وجود الآمر ممكناً، في أيامنا هذه، إلاّ على صورة محاكاة ساخرة، أو بشكل تلميحي، فإن المحاكاة السّاخرة بحدّ ذاتها ترجعنا فعلاً إلى الحلّ التقليدي.

وينتشر مسارٌ الأسطورة على مدى ثلاثة قرون مع تحوّلاتها، وتقلّبات معناها، بدءاً من تيرسو إلى فريش(١)، ومن الميت الحاضر إلى الميت المرفوض أو المنقلب. وبالنسبة لمن يودُّ اكتشاف هذه التحوّلات والتقلّبات، فليس هناك من ميدان أصلح لملاحظتها من الحركات والأقوال، التي تُنسب تباعاً لبطل المسرحية الحقيقي، وهو الزائر الحجري(٢).

ويقدَّم دون جوان، إذا نُظر إليه بمنظار الحل، على أنّه مذنبٌ مدان، وعلى أنّه منتهكٌ للشرائع يصطدم بممثّل القانون، أما عن النظام الذي يخرقه دون جوان، وطبيعة إثمه، فذلك ما سنراه فيما بعد (في فصل «الهالك وقضاته»). وأيّاً كان النصّ المدروسُ. ومهما تكن وجهة النظر المتبنّاة؛ فإن البطل يُعرضَ علينا دائماً خارجاً على الجميع. وفي حربٍ ضد الجميع. ولكن بواطن الأمور تظلّ خافية عليه. ويضطلع الحدث المسرحي النهائي المفاجيء بمهمّةِ إطلاعه على مضمونها، وإبلاغه أبعد ضروب القصاص عن توقّعه.

إن قصّة دون جوان هي قصّة مذنب يتعرّض لتجريمٍ شائع في البداية بين الجميع، إنّما يظلّ مستغلقاً عليه، حتى اللّحظة التي يجد فيها نفسه ماثلاً أمام جلاء إثمه، وقرار إدانته حين ابتعَثَ تجليّات الميت الذي يقوم باتّهامه،

---

(١) ماكس فريش: كاتب سويسري، يكتب بالألمانية (ولد عام ١٩١١)، كتب روايات ومسرحيات، وإحدى مسرحياته عن دون جوان هي: دون جوان وحب الهندسة، وهي كوميديا من خمسة فصول – ١٩٥٣ (المترجم).

(٢) إن ميشلين سوفاج تؤكد أيضاً على ارتباط التمثال ارتباطاً ضرورياً بكل قصة دونجوانيه «التمثال لا ينفصل عن الأسطورة» من كتاب: حالة دون جوان – باريس ١٩٥٣، صفحة: ١٧١ والفصل الخامس بأكمله – القسم الأول.

حينذاك ندرك أن مغامرة دون جوان يمكن أن تُروى بدءاً من نهايتها، وأن تؤوّل انطلاقاً من حلّها المأتمي.

المكان:

بما أنّ النصوص المرويّة الأكبر عدداً هي الأعمال المسرحية المحكيّة أو المغنّاة. فينبغي أن يدور التحليل قبل كلّ شيء على المكان المسرحي.

وأوّل علامة انقلاب ستحدث في القصة المتخيّلة المرويّة هي أنّ الأماكن التي كانت تُعرض فيما سبق، كالقصر والشّارع والشاطئ ستحلّ محلّها فجأة الكنيسةُ والضريحُ والمقبرة(١) ويحلُّ محلَّ الأماكن الدنيوية، المكانُ غير المتوقع، وغيرُ المألوف والمكان المقدّس. حيث يلتقي العالمُ الآخر بالعالم الأرضي؛ فهذا هو بيتُ الموتى الذي تدلّ إقامتُه على المسرح على وغول الطّابع الخيالي العجيب، والطابع المأساوي في الملهاة. فكلّ شيء سيتبدّل، عند هذا المنعطف الذي وصلت المغامرة إليه. ودخول المكان غير المتوقعّ إنما هو الذي يعلن ذلك. فإن لم يعلْنه للبطل – فقد صمّ أذنيه عن سماع كل إشارات الإنذار – أعلّنهُ للمشاهد على الأقل. فهاهنا، في هذا المكان – العتبة. سيتجلّى الميت.

ومن المناسب الآن أن نبرز الفوارق بين النصوص، آخذين باعتبارنا الحالات الخاصة فالآمر، جرياً على القاعدة، يتجلى ثلاث مرات: الأولى والثالثة في المكان المقدّس، الذي هو مكان إقامته المخصّص له. والمرّة الثانية في منزل دون جوان. في قصره، أو دار ضيافته. فيكون التعاقب

---

(١) أترك جانباً مسألة الإخراج المسرحي التي لا تزال مطروحة منذ القرن السابع عشر. أما بالنسبة لموليير (انظر كتاب م. جرجنس و . و. ماكسفيلد – ميللر: مائة عام من البحوث حول موليير، باريس، ١٩٦٣، الصفحة: ١٦٠ – ١٦٣) فإن العقد الذي أبرمه في ٣ كانون الأول ١٦٦٢ مع اثنين من الرسامين يقدم لنا وصفاً دقيقاً للديكورات الخمسة التي كانت مصممة لمسرحية دون جوان بالإضافة لذلك، فهذا العقد يسوغ لنا بأن نضرب صفحاً عن هذا العمل المبتذل المضجر لمسرحية «سُفسِفت» على عجل.

هو التالي بحسب أسلوب التناوب: ١ – **المقدس ٢ – الدُّنيوي ٣ – المقدس.** ولقد روعي هذا الشكل في القرن السابع عشر، وذلك بعد المؤلف الإسباني المبدع، وقد راعاه الإيطاليون: أمثال سيكوغنيني المزيّف[١]. والسيناريوهات كما راعاه الفرنسيون من أمثال دوريمون وڤيلييه وموليير، كما راعاه أيضاً زوريلاً في تناوله الرومّانسي. وتحدّد هذه التشكيلة التي تحتوي ثلاثة أجنحة تنامي التدخّلات المثيرة. وتقوّي التنافر ما بين المنظر المأتمي، وحفل الوليمة. وهما عنصران متمايزان في البداية، ولا يلبثان أن يتّحدا في المشهد الثالث.

ويمكن للتجلي الثلائي: أن يتناقص في بعض الحالات إلى تجليين اثنين، وذلك باندماج التجلّي الثاني والثالث، كما هي الحالات عند برتاتي – غازّانيغا، وعند موزار وبوشكين وغراب ولونو[٢]. ويمكن أن يقتصر هذا التجلي باندماجه حتى على مرّة واحدة، وهذه هي الحال في أوّل أوبرا مغنّاة في هذا الموضوع، وهي: الكافر المعاقبُ (روما: ١٦٦٩)، وهذا أقصى حلّ ممكن، وهو نادرٌ جداً.

أمن الضروري أن نضيف أن نصوص المحاكاة الساخرة والانتقادية والتي تناولت دون جوان في القرن العشرين تُظهِر الميتَ مثيراً للسّخرية، في أي مكان آخر غير المعبد أو المقبرة؟ في غرفة (كما عند فريش). في مكتب رئيس ومدير عام (فايّان)، أو في مشرب (غيلديرود) ... فإفراغ النص من الأسطورة ومن الموت يستدعي استبعاد المكان المقدّس.

---

(١) سيكوغنيني – المزيف: لأن ب. غروس قد قضى على الفكرة القديمة التي تنسب تأليف هذا العمل الأدبي لسيكوغنيني: «راجع: حكايات من الآداب المختلفة (بالإيطالية) الجزء الثاني. باري ١٩٥٣».

(٢) وكذلك بريخت الذي اقتبس نصه عن مسرحية موليير، ويمكن الإشارة إلى التنويع الذي قدمه بوشكين، فالمكان النهائي عنده ليس المقبرة، وإنما غرفة آنا «أرملة الآمر» التي دعا دون جوان الميت إليها، بعد أن حصل على موعد من آنا.

التجلّي الثلاثي:

يتوزع تجلّي الميت إذن على ثلاث لقطات منفصلة، سواء كان ذلك بالنسبة للنموذج الأصلي، أم بالنسبة لغالبيّة النماذج اللاّحقة.

١– اللقاء والدعوة.

٢– زيارة منزل دون جوان، أو الضيف الحجري، إذ أردنا استخدام العنوان الذي أصبح شهيراً.

٣– الوليمة في منزل الميت.

إنّ تكرار المواجهة المأتمية، بالإضافة إلى وجودها الموزّع على نهاية كل عرض، وأحياناً على نهاية كل فصل من الفصول الأخيرة (كما عند موليير)، يشير جيداً إلى أهميتها في تنسيق المسرحية، كما أن كيفيات هذه المجابهة الثلاثية هي التي يجب أن ندرسها الآن مشهداً مشهداً.

اللّقاء:

ينقسم المشهد الأول بحد ذاته إلى ثلاث وحداتٍ مترابطة ترابطاً منطقياً فيما بينها:

١ – دون جوان يتعرّف الميت: تكشف هوّية التمثال، عن طريق قراءة شاهدة القبر (كما هي الحالِ عند تيرسو، وغالبيّة المؤلّفين اللاّحقين)، أو عن طريق التشابه وحده، («هذا هو تمثال الآمر»، كما عند موليير الذي يحذف الكتابة المنقوشة)، أو عن طريق الوسيلة الأولى والأخرى معاً، وتشير هنا إلى وظيفة همزة الوصل التي تقوم بها هذه الوحدة الأوليّة: فالتذكير بحادثة القتل. والإعلان عن انتقام مقبل هما اللذّان يربطان ربطاً قوياً ماضي القصّة بمستقبلها، مستقبل الحلّ النهائي، كما يربطانها أيضاً. بالنتمة المباشرة، بحيث يحرّك تعرّفُ التمثال الوحدةً التالية الحاسمة، وهي التحدي والإهانة، فيتمّ تشغيلُ آليةٍ لا يمكن ردَّها.

٢ – الإهانة: لدى رؤية الآمر. وخطابه المكتوب، يتصرّف البطل على الفور كما لو أن هذا الحضور غير المتوقّع قد هاجمه وأثاره، فيهاجم ويتحدّى هو أيضاً، في البداية، بالتهكّم الكلامي: «حسناً ها هو بملابس أمبراطور روماني» (موليير) أو «يا للعجوز المثير للضحك!» (دابونت - موزار)، أو بالسخّرية الحركية (تيرسو)، أو يقابله بالتحدّي (سيكوغيني وبيرّوكشي). ولكن موجِّهَ الإهانةٍ لا يرى في هذا الشّتائم الأولى التي ذكرناها إلاّ دعاباتٍ موجهة ضد تمثالٍ، ويأبى أن يأخذها على محمل الجدّ. فالموتى قد ماتوا، وليس لصورتهم سلطةُ على الأحياء، ولو أنّ هذه التصرّفات الوقحة لم تترافقْ بالإهانة البالغة الخطورة، وهي دعوة الميت، تلك الدعوة التي تنتهلك المحرّم الأساسي الذي يفصل عالم المتوفّين عن عالم الأحياء، لولا ذلك، لبقيت دون نتيجة تُذكر. ولمَ تلك الوقاحات؟ أهي التحدي؟ أهي السخرية؟ أهي إهانة متعمدّة، أم طيش؟ يقول سيناريو بيانكو ليلّي: «إنها بقصد اللّهو». على أنّه يندرُ أن نقع في النصوص على أثر الباعث النفسي في تدنيس ما هو مقدّس[1] فأهميته قليلة، والتدنيس فعلٌ أخرق، ويدرك ذلك الخادم، كما يدركه الجمهور على حدّ سواء، ويمكن تفسيره على نحو آخر، وعلى مستويين اثنين: فهو يرجع إلى الأعماق الخرافية التي تمدُّ الأسطورةُ جذورَها فيها[2]، وثانيهما أنه يشكّل حجر القبّة الأساسي في الخرافة المسرحية، فلولا إهانةُ الميت، لتعطّلت المسرحيةُ، أو لاتخذتْ وجهة أخرى، فعندما يُسأل التمثال، يجيب، ويدفع بالحدث المسرحي إلى الدوّامة التي تصل به إلى نهايته.

---

(١) إن برتاتي، مؤلف المغناة البندقي الأصل، يجعل دون جوان ينطق بذلك، إذ يقول: «وهذا هو السبب في أنه عندما رآني أضحك / وسألني لماذا تتشدق هكذا / دعوته إلى العشاء مساء». المشهد (١٨).

(٢) انظر: بيتزولت: الموت متخذاً شكل زائر: أسطورة شعبية ونموذج، هلسنكي ١٩٦٨، انظر فيما بعد فصل «التكوين».

٣- الجواب: وهذه مرحلةٌ رئيسية أيضاً، لأنّها هي التي تبرز الجوّ الخيالي العجيب على المسرح، والطّابع الخارق للطبيعة في القصة التي يعيشها أبطال المسرحية، فالميت يحيا، والرّخام تدبّ فيه الحياة، وعدمُ الارتياح يحلّ، ويصير رعباً عند الخادم، وتشكُّكاً ودهشةٌ عند السّيد، وكلاهما معاً عند الجمهور؛ فالرسالة التي تُرسل إلى التمثال بدافع اللعّب، لا تلبث أن تُستقبلّ ويُجاب عليها بصورة غير متوقعّة: «لقد أومأ التمثال إلي»، (سغناريل)، هذه الإعادة التي تبدر من التمثال جواباً على الدّعوة يمكن أن تكون إمّا حركة موافقةٍ من رأسه، وهذه هي الحال عند موليير، وفي سيناريو بيانكوليلّي «التمثّال يجيبني بإحناء رأسه»؛ وإما أن ترافق الحركة ذاتها كلمةٌ هي في غالب الأحيان كلمة «نعم» مقتضبة؛ كما هي الحال عند سيكوغنيني، وعند ڤيلييه، وعند برتاتي، وعند موزار.

وحسبما يكون الخادم وحده هو الذي قدّم الدعوة، بناءً على أمرٍ من دون جوان، (سيكوغنيني)، أو أن يكون الخادم، ثم السيّد، فإن الجواب سيحتملُ وجود مُرسَلٍ إليه واحد، أو اثنين، وموليير يختار الحلّ الثاني الذي يجبر البطل المتشكك على الالتزام حيث يجد نفسه بدوره أمام المُبهم:

دون جوان. – تعال أيها السّخيف، تعال، فأنا أريد أن أجعلك تلمسُ جُبنك بإصبعك، فاحترس: أيودّ السيدّ الآمر أن يأتي، ويتناول العشاء معي؟

(التمثال يخفض رأسه أيضاً).

سغناريل. - ... حسناً، سيدي؟

دون جوان. – هيا، فلنخرج من هنا. (الفصل: ٣ – المشهد:٥).

كان فيلار يضع فترة صمت طويلة، قبل هذا الرّد الأخير لدون الذي يروغ ويمضي. فهل هو قلق؟ أم تعتريه الدهشة فقط؟

ينبغي أن نشير إلى روايتين متعارضتين، إحداهما صامتة ولا تُبدي أيّة حركة. كما عند تيرسو: أي أن التمثال لا يعطي أية إجابة: اللّهم إلاّ إجابةً

ضمنيةً أو افتراضيةً، إذ أنّه سيحضرُ العشاء. والأخرى موسيقية وصوتيةٌ، وهي رواية دابونت – موزار: حيث يسبق تدخل الآمر التعرّف والدعوة. إن الصوت الآتي من وراء القبر هو الذي يقطع دعابات دون جوان في المقبرة. ويناديه ويُعلنُ له الخاتمة المقبلة:

الآمر. – سوف تكفّ عن الضحك بدءاً من صباح هذا اليوم: دون جيوفاني. –من الذي تكلّم؟

الآمر. – أيها الوغد! أيها الوقح! دع الموتى يرقدون بسلام.

(الفصل ٢ – المشهد ١٥).

إن المبادرة بالحوار تعود هنا إلى مبعوث السّماء: إلى صوت الجهير الخفيض الذي ترافقه الأبواق المخصّصة في ذلك الوقت للموسيقا المقدّسة؛ إن ما وراء الطبيعة هو الذي يهاجم ويتوعّد، والإتهام الموجه للجاني هو وجوده في ذلك المكان الذي يدنّسه، وإقلاقه لراحة الموتى. إن هذا الموضوع المستتر عادة يصبح مُعلَناً في أحد السّيناريوهات الهامة في القرن السّابع عشر، وهو سيناريو «الكافر المصعوق» حيث يقال: «لا تزعج راحة الموتى»[1]، هذا هو الشكل العام لإهانة الموتى التي تمثّل الدعوة حالة خاصّة فيها. حالة تزيد من شدة تلك الإهانة. إن قلب ترتيب الكلام الذي راعاه موزار له الفضلُ في إبراز سمة خاصّة بكافة نماذج دون جوان، أياً كان هذا الترتيب، فأول تجلّ للميت يثيرُ النفس مثل قصف الرّعد، وتأثير الصدّمة، التي لا بدّ لهذا التجلي أن يحدثها، يتّضح ويصبح أكثر قوة في الوقت نفسه: بسبب تجاوز اللّذة والموت في المشهد ذاته، فيبدأ المشهد بعربدة اللذّات الحسية، ومغوْي النساء يعبّر عن نشوته عندما تخطر له فكرةُ آخرِ إغواءٍ قام به. وبطلُ موليير يكرّر الإعلان عن برنامجه الغرامي: «قلبي لجميع الجميلات»، ودون جيوفاني

---

(١) ج. ماكشيا: حياة دون جيوفاني المغامرة ومونـــه. بـــاري، ١٩٦٦، صـــفحة: ١٣٦ (بالإيطالية).

ينفجر ضاحكاً («وهو يضحك بقوة»)(١)، وهو يروي أحداث مغامراته الدنيئة، وهنا، وفي هذه اللحظة بالتحديد، يصطدم المرجّسُ بالآمر.

وأنتهز الفرصة لأشير هنا إلى «موريكه»، لأنه قد أدرك بحساسيته عنف المقاطعة، والتنافر الذي تحدثه؛ ففي كتابه: موزار في الطريق إلى براغ، يضع هذا الراوي الروّمانسيٌّ على لسان الموسيقي تفسيراً لأوبراه الجديدة، لمشهد المقبرة: «حيث يقطع التهديد المخيف، الآتي من القبر بشكلٍ مفاجيء، قهقهاتِ ذلك الذي يسير في نومه... واللحّنُ المتمهّلُ «ري مينور» يحدث على المسرح، حسب تصوّري، تأثيراً غير عادي، عندما ترافق الصوتَ أقوى الآلاتُ النحاسية»(٢).

المشهد الثاني: الزائر الحجري:

وأميّز هنا أيضاً ثلاث وحدات أساسية:

١ – وليمة دون جوان.

٢ – توقّف العشاء عند دخول الزائر الحجري.

٣ – المواجهة، والدعوة المعاكسة.

فإذا قلّصنا المشهد إلى هذه البُنية الأوليّة، وأخذنا باعتبارنا الاختلاف في الأماكن الذي نوّهنا عنه – المكان الدنيوي يحلّ محلّ المكان المقدّس – فإن المشهد يتطابق مع المشهد السّابق تطابقاً دقيقاً؛ وفي الحالتين، تتعارض الوحدتان، الأولى والثانية فيما بينهما حسب المحور التالي: اللذّة / الموت، العالم الأرضي / عالم ما وراء الطبيعة، بالإضافة إلى هذا الاختلاف الذي يقوّي التضادّ: إنّ الشبّح يظهرَ فجأةً وسط المأدبة. أما بالنسبة للمرحلة الثالثة

---

(١) بالإيطالية في النص.

(٢) موريكه: موزار في الطريق إلى براغ، طبعة بال، غوت شريفتن، ١٩٥٨ صفحة: ٦٤ (بالألمانية).

في كلّ من المشهد الأول والثاني، فهما مرحلتان متوافقتان توافقاً دقيقاً: الدعوة في المرحلة الأولى، والدعوة المعاكسة في الثانية، باستثناء أن العلاقات بين الشريكين تنقلبُ؛ فالميتُ هو الذي يأخذ زمام المبادرة، هذه المرّة، وهو الذي يتدخلّ، ويأخذ بالكلام، ويوجّه الدّعوة.

كما أنّ كلّ لقطة من لقطات المشهد الثلاث تغدو قابلة للتنويعات، والتضخيمات والتضييقات المختلفة.

إن المؤلّفين الفرنسيين يؤكدّون تأكيداً شديداً على المأدبة، باستثناء موليير، ويُكثر سيناريو بيانكوليلّي من دعابات المهرّج الماجنة، أما أوبرات غازّانيغا وأكثر منها، أوبرا موزار فهي التي تصنعُ من المأدبة عيداً بهيجاً لم يسبق له مثيل، ويجدُ دخولُ التمثال صداه دوماً في خوف الخادم ورباطة جأش السيد، وبالمقابل، فإن الروايات تكثر فيما يتعلق بهذا الثالوث اللاحق من الشخصيات. ولكي أعطي فكرةً عن ذلك، أضعُ الحلّين الأقصيين أحدهما بجانب الآخر: التوسع الأقصى (الأعلى) عند تيرسو، والتكثيف التبسيطي عند موليير، وذلك على الشكل التالي:

سغاناريل، وهو يخفض رأسه كما فعل التمثال. – الــ... الذي هو هناك!

دون جوان. – هيّا لنرى، ولأظهِرْ أنّه لا شيء يمكن أن يهزّني.

سغاناريل. – آه، يا سغاناريل المسكين، أين ستختبئ؟

(دخول التمثال).

دون جوان. – كرسي، وصحن، هيا بسرعة! لسغاناريل: هيّا، اجلس إلى المائدة.

سغاناريل. –سيدي، ذهب عني الجوع.

دون جوان. – اجلس هنا! قلت لك. هيا إلى الشراب، في صحّة الآمر، إني أرفع كأسك يا سغاناريل، فليُعط خمراً.

سغاناريل. – أنا لست ظمآن، يا سيّدي.

دون دوان. – اشرب وغنّ أغنيتك ليستمتع الآمر بالطعام.

سغاناريل. – إني مصابٌ بالزّكام، يا سيدّي.

دون جوان. – هذا لا يهمّ، هيّا، وأنتم أيضاً رافقوا صوته بالغناء.

التمثال. – هذا يكفي يا دون جوان. إني أدعوك لتأتي غداً لتناول العشاء معي؛ فهل تجرؤ على ذلك؟

دون جوان. – أجل، سأذهب برفقة سغاناريل وحده.

سغاناريل. – أشكرك يا سيّدي، فغداً سأصوم.

دون جوان لسغاناريل. – أمسك بهذا المشعل.

التمثال. –لسنا نحتاج إلى الضوء، عندما تقودنا السمّاء».

وينتهي الفصل الرابع عند موليير على هذا النحو. إنّه حوارٌ مثيرٌ، يقف المتحاورون فيه وقفةً غير متوازنة، والتواصلُ فيما بينهم يأتي متأخراً أو منحرفاً[(١)]، فبدلاً من أن يجابه دون جوان مُحاوره الحقيقي ويتحدث معه، فهو يتوجّه بالكلام إلى خادمه ليجبره، كما هي الحال في مشهد المقبرة، على تمثيله أمام الزائر، وعلى لعب دور النديّم والمُضيف. إن ذلك الذي كان طليق اللّسان عادةً يتهرّب من الاتصال، كما لو أنه لا يجد الأسلوب أو الكلام المناسب، فما الذي يوحي موليير به إذن من خلال تلك السّلسلة من الأقوال التي تنسجم انسجاماً سيئاً مع الموقف؟ يحقّ لمؤدي الدوّر أن يتردّد بين خوف البطل، أو عدم ارتياحه أمام ذلك التجلّي الذي لا يعرف كيف يفسّره، أو رفضه النظر إلى ما لا يفهمه. إلاّ إذا رأينا في ثرثرة دون جوان مع شريكه الأليف المتواطئ معه ستاراً يُسدَلُ أمام الشيء المخالف للمألوف، أمام الشيء المقلق؟

---

(١) يستخدم دوريمون وفيلييه الطريقة نفسها.

إلاّ أن الميت موجودٌ، وحضوره صامتٌ، ويبعث على الضيّق المتزايد من جراء ذلك. وهو الذي يضع خاتمة هذه اللعبة التافهة، ليعيدها إلى طابعها الجاد، وليفرض في النهاية الحوار المباشر. الذي تقلّص إلى أضيق شكلٍ ضروري له وهو: الدعوة – المعاكسة، الـــ «أجل، سآتي...» التي هي جواب البطل الوحيد الموجّه لضيفه. أما الحكمة الأخيرة التي تختم المشهد. «لا يحتاج المرء إلى ضوء...» فهي تّطْرحُ بمهابةٍ شخصيةَ الآمر على أنها شخصيّةٌ من العالم الآخر، وتُسبغ على نهاية الفصل هذه مسحةً دينيّةً غير منتظرة بعض الشيء، وفي الحقيقة، فإن هذا القول يصبح أشبه ما يكون بالطّقس(١).

وإذا كان موليير قد اعتمد هنا طريقة التضييق والحذف، فإننا سنتبيّن ذلك، إذا رجعنا إلى ما كان تيرسو يقترحه في مُبتدأ مساره، كما سنقدّر أيضاً الاختلافات في دلالته، فلدى دخول الآمر، يتقهقر دون جوان «مضطرباً»، وتنشدُ الجوقة غير المنظورة النشيدَ المقدّم للميت معلنةً حلول الأجل القريب، ولا يتم تحاشي الحوار الذي يجري سرّاً بين الشريكين المتحاورين، بل يزداد الإصرارُ على التورّط المطلوب: دون غونزال (برقةٍ، مثل شيء من العالم الآخر). – هل بإمكانك أن تفي بوعدك كالفارس النبيل؟

دون جوان. – إنيّ رجلٌ شريف، وأبرّ بقسمي لأنني فارسٌ نبيل.

دون غونزال. – أعطني هذه اليد، لا تخف.

دون جوان. – أتجرؤ على قول هذا؟ أنا أخاف؟ وحتى لو كنتَ الجحيم بذاته، فلن أتوانى عن إعطائك يدي.

(يعطيه يده).

---

(١) تيرسو: «لا يهمني، طالما أتمتع بالنعمة الإلهية». (بالإيطالية).

سيكوغنيني: «لم أعد بحاجة للنور الأرضي». (بالإيطالية).

في سيناريو الزائر الحجري: «التمثال: لا يحتاج إلى ضوء من لديه نور السماء» (بالإسبانية). (ماكشيا، الأوبرا المذكورة أعلاه، ١٦١).

دون غونزال. – اقسم بقولك وبيدك أن تأتي غداً في الساعة العاشرة مساءً لتناول العشاء معي، فهل ستأتي؟

دون جوان. – أهذا كلّ ما تطلبه مني؟ لقد كنت أنتظر عملاً أكثر صعوبة، غداً، سأكون ضيفك، فإلى أين عليّ أن أذهب؟

دون غونزال. – إلى كنيستي الصّغيرة.

دون جوان. – بمفردي؟

دون غونزال. – كلاّ، مع خادمك، ولتفِ بوعدك، كما وفيتُ بوعدي.

دون جوان. – سأفي به كما قلتُ لك، لأنني من عائلة تينوريو.

دون غونزال. – وأنا من عائلة إيللّوا.

دون جوان. – سآتي بكل تأكيد.

دون غونزال. – وأنا أصدّقك، وداعاً.

(يتجه نحو الباب).

دون جوان. – انتظر لأنير لك الطّريق.

دون غونزال. – لا تُنرْ الطريق لي، فأنا في حالة نعمة إلهية.

(... دون جوان يبقى بمفرده، وقد تملّكه الذعر) [(١)].

ويعرفُ المتهم أنه أمام قاضيه، فيختفي انفعاله المتزايد تحت ظواهر «الرجل الشريّف»، ولكن الخوفَ يعتريه، فيستشفّ الخطر الآتي مما وراء الطبيعة، وينتج عن ذلك انحرافٌ أخير عن تيرسو: فينتهي المشهدُ بمناجاة البطل لذاته. مناجاةً يشوبها القلق: «فليكن الله في عوني، إن جسدي كلّه يسبح

---

(١) ترجمة: ب. غينون، صفحة: ٢٠٣، لطبعته النقدية الممتازة، باريس، أودبييه: ١٩٦٢، ولقد أجزت لنفسي تعديل إجابة دون غونزال، محاولة مني لملازمة النص عن قــرب: «لأني في نعمة إلهية».

(ماكشيا – الأوبر المذكوره أعلاه – صفحة ١٦١).

بالعرق...». ويحاول أن يستدرك هنا قائلاً: «كلّ هذه الأفكار إنما تأتي من الوهم والخوف...».

إن هذه المناجاة، التي تختفي من النصوص اللاّحقة، تُظهرُ بطلاً لا يتّصف بالتحدّي والارتياب، كما سيكون خلفاؤه، وإنها تُظهر بطلاً مضطرباً، وقلقاً بصورة مؤقتّة، ولقد صنع تيرسو من هذا المشهد مجابهةً مؤثرّة مع ما وراء الطبيعة، تقوّي من تأثيرها الجوقةُ غير المنظرة، ووقار الزائر. إنّما لم يتبقّ شيء من هذه الهالة الدينيّة، ومن هذا النزاع الداخلي، في مؤلّفات الكتّاب الإيطاليين، وفي مسرحية موليير. ودون جوان إذ يحرم من المناجاة، لا يبقى منه أكثر مما يظهره. أمّا موسيقا موزار، فمن دون أدنى رجوع لتيرسو الذي كان يجهله، ستُدخِل من جديد في هذا اللّقاء ما كان المؤلفون السّابقون لها مباشرةً قد انتزعوه منها، وهو: البُعد الدّيني للمشهد، والعمق الداخلي للبطل.

لقد ذكرتُ بعضَ حالات دمج المشهدين الثاني والثالث، فقد اعتمد هذه الطّريقة كلٌ من برتاتي – غازّانيغا ودابونت – موزار، والرومانسيون بعد موزار. إن نتيجة هذا الدّمج هو ربط المأدبة بالقصاص الآتي مما وراء الطبيعة، وهذا يبدّل تبديلاً عميقاً معنى الحلّ؛ فالموتُ يضرب ضربته في غمرة اللذات، والفاسق يصطدم بالشّبح المقاصص في نفس اللحظة التي يتغنّى فيها بالخمرة والنساء. إن تزامن الاحتفال والهلاك الأبدي يعطيان خاتمة الأوبرا حدّة لم تكن تحتويها التقطيعاتُ الموسيقية التقليدية.

اللّحظة الأخيرة:

في منتصف المشهد الثالث، في مشهد الوليمة في منزل الميت، أعتقد أنه يجب أن توضع أولاً كلمةٌ وحركةٌ موجودتان في كافة الأعمال الفنيّة، ودوماً بالشكل نفسه. وأنا استنتج من ذلك أنهّما تمنحان المشهد أحد معانيه الثابتة، فهما والقصاص النهائي محورُ المشهد. ومن ناحية أخرى؛ فهما شرط

حدوث القصاص وتوجهّه. إن هذه الكلمة هي ايعازٌ من الآمر لدون جوان، وهو إيعاز لا يسعى دون جوان للتهرّب منه: أعطني يدك[1]، أما الحركة فهي علامة التزام يتقبّلها رجلُ الخديعة والتملّص. إن دون جوان يُعلن التزامه، بكل مهابة، في اللحظة التي يدرك فيها أن وجوده يترجّح، وأن العلاقة التي تُبْنى مع الميت لم تعد تبيح له الكذب.

ولهذه الحركة وظيفةٌ مسرحيةٌ أيضاً: فهي تصنع الحلّ. واليد التي أمسك بها العاصي تحرقه، تصعقه وتدينه. وحتى مغوي النساء الذي يطلب كاهن الاعتراف في لحظاته الأخيرة، فنسمعه يقول: إن توبته تأتي متأخرة. ونحن نعلمُ علمَ اليقين أن خلفاءه، وكلّهم كافرون[2] – قبل الاهتداء الديني الكبير في عصر الرّومانسية – سيؤكدّون رفضهم حتى النهاية: - تائب - كلاّ...، وهذه نقطة ثابتة أخرى تنحرف عن مسار النموذج الاسباني.

---

(١) أعطني هذه اليد. (تيرسو).

أعطني يدك. (سيكوغنيني).

وهكذا يطلب الزائر إلى دون جوان أن يعطيه يده (سيناريو الزائر الحجري).

أعطني يدك. (بيّروكشي).

الشبح يأخذ دون جوان من يده (دوريمون).

أعطني يدك (موليير).

سيكون من المهم أن تعطيني إحدى يديك (زامورا)

هات يدك. (لورينزي – تريتو، أوبرا عام ١٧٨٣).

أعطني يدك. (فويا – غاردي، أوبرا عام ١٧٨٧).

أعطني يدك اليمنى كضمان منك. (برتاتي غازّانيغا – أوبرا ١٧٨٧).

أعطني يدك كضمان. (دابونت – موزار).

وكذلك بوشكين عام (١٨٣٠): أعطني يدك.

(٢) باستثناء بطل زامورا الذي يقول: ما من مهلة إلا وتنقضي... حيث يتوب البطل ويتوفر له الوقت للصلاة، ويموت ربما وقد نال الغفران.

ولكن هل هذا هو انتصار الرجل الحجري على رجل الشهّوات؟ أهو انتقام للمبارزة القديمة، التي يحيلنا هذا المشهد الأخير إليها بكلّ وضوح؟ إن الأمر أكبر من ذلك، فالخصامُ الشخصي، الذي كان في البداية يحرّك الآمر، الذي أتى ليثأر لابنته ولنفسه – وهذا هو معنى الكلام المكتوب على شاهدة القبر – هذا الخصام قد امّحى تدريجياً أمام وظيفة الزائر الرّمزية؛ فأثناء آخر تجلّ له، يصبح هذا الزائّر مندوبَ السّماء، وهو لم يعدْ يخاطبُ المذنبَ باسمه الشّخصي، إذ أنّه على علمٍ بمصيره في ما وراء الطبيعة؛ وحتى عند موليير، فهو يتحدّث مثل عالم اللاّهوت، ومثل من يمتلك معرفةً وسلطاناً يأتيانه من مكانٍ آخر. «إنّ نعَمَ السّماء التي نرفضها تفتح السّبيل لصواعقها»، إنه يأخذ مقدرته على التأثير والإرهاب من موقع الوساطة؛ فهو لم يعد ذلك المبارزَ المغدور الذي يرجع ليأخذ حقّه فحسب، وإنّما هو الميت الذي يتجلّ ليتكلّم باسم ما وراء الطبيعة، ولينطق بالحكم النهائي: «إن التمادي في الخطيئة يجرّ الموت المشؤوم» (الفصل الخامس، المشهد السادس). إن هذا القول، الذي هو آخر ما يصدر عن التمثال في مسرحية موليير، يوضح الحقيقة التي تغدو حقيقةً لا تتبدّل حول المهزلة التي لعبها المخادع بإصراره على تجاهل وجهة نظر الميت، التي هي وجهة نظر السّماء.

وبعد قرنين من الزّمان، تصبح عظةُ اللاّهوت عند زوريلاً أكثر صراحة، فيحظى بمقطعٍ ختامي كان يمكن لعصر تيرسو وسيكوغنيني وموليير أن يستنكره. وفي هذا المقطع الختامي يعرفُ الخاطئ عن طريق الآمر أن له روحاً عليه أن يخلّصها، وأنه لم يتبقّ له إلاّ لحظة ليعيشها، وأن لحظة ندمٍ تكفي، ولكنه ما إن يهتدي فجأة إلى وجهة نظر الميت، حتى يفقدّ الأمل في أن يعوّض الماضي الطويل المثقل بالجرائم، خلال دقيقة قصيرة للتوبة التي مُنحت له. وعندما يعلنُ إيمانه ويلتمسُ المغفرة في النهاية، فإنّ زوريلاّ يعود للاقتداء بتيرسو، ويجعل التمثال يقول: لقد فات الأوان. وفي تلك اللحظة، تخرج إينيس - آنّا من قبرها، بدلاً من الأب

الديّان، لتخلّص التائب الذي فقد الإيمان. إنها نبرةٌ رومانسية تقوم على لاهوت تقليدي: فالذي يحبٌ لا يُلقى به جانباً، إذا كان محبوباً، وإذا كانت مخلّصتهُ امرأة محبّة.

إن أقل تغيير في الحل يعدُّ إذن كافياً كي يتبدّل مجملُ النص، لأنّه في الحل إنما تقع النقطة الحسّاسة، ويقعُ مركز الانطلاق؛ فلندخلْ تنوّعاً في علاقة البطل بالميت، وستدور على ذاتها المنظومة الدونجوانية بأكملها: كأن نُحلّ مثلاً أحد الأحياء محلّ التمثال، (ابن الآمر عند لونو) أو أن نُميتَ الهالكَ بانتحاره (كما صادفنا ذلك مرات عديدة في القرن التاسع عشر). أو في آخر الأمر، أن يجري، كما رأينا منذ قليل، إحلالُ التوبة والاهتداء محلّ الإصرار النّهائي على الذّنوب، وذلك في عُرف نزعةٍ رومانسيةٍ، تتلهّف لخلاص أكبر العصاة الذين أدينوا تقليدياً، بمن فيهم لوسّيفير.

الطّعام مع الميت:

هناك وليمة مزدوجةٌ متناظرة، وقد رأينا ذلك منذ قليل، أو هناك، عندما يتحوّل الحدثان ٢ و٣ باندماجهما إلى حدثٍ واحد، مأدبةٌ طويلةٌ مثقلةٌ بحوادث عرضية، تتعلّق بتذّوق الطعام، وبموسيقى الجوقة التي تجعل من المأدبة حفلاً مأتمياً باذخاً. ونظراً للإصرار على المأدبة، فلا يمكن أن نتحاشى السّؤال التالي: ماذا تريد أن تقولَ لنا وليمةُ الحيّ والميت هذه؟ ولماذا يتمّ الأكلُ بمثل هذه العلانية في الأعمال الفنيّة التي تدور على دون جوان. من المحتمل ألاّ يكون دون مبررٍ أن يُرفَقَ اسمُ المغوي أحياناً، أو حتى أن يستبدل به غالباً عنوانٌ آخر هو: الضيف الحجري. (الذي يرجعُ إلى التعبير الإسباني). وأن ينقل العنوان إلى الفرنسية بشكل مثير وهو: مأدبة الحجر (أينبغي أن نفهم: المأدبة الحجرية؟).. ربما كان هذا تفسيراً معكوساً للأمر؛ لكن حامل هذه التسمية قد لقي مع ذلك الترحيب والقبول في القرن السّابع عشر والثامن عشر، مع

كل ما يحملُه من مفاهيم لا يمكن تحاشيها عن طهو الطعام؛ فدون جوان مسرحيةٌ يأكلُ النّاس فيها ويشربون[1]، وإنّما ليس مع أي شخص كان.

ومن وراء هذه الوليمة، نظن أننا نستشفُّ ماضياً أسطورياً بعيداً دفيناً في اللاّوعي الجماعي، ولا ريب أنه منسيٌّ، ولكنه ذو فاعلية خبيئة؛ وهو بقيةٌ لأية طقوسٍ مأتمية؟ ولأية ولائم قربانية اختفت منذ زمن بعيد؟

لنكتفِ بالمحتوى البيّن الذي أُثقل بالمعاني المتطابقة، فيما بينها، ومنها هذا المعنى الجوهري: التبادلُ الغذائي الكاذب، والذي تكشف زيفه على أفضل وجه النصوصُ المرويّة التي تُبقي على اللقائين حول المائدة. فأثناء عشاء دون جوان، لا يتناول الزائرُ غير المتوقعّ الطعّام المقدّم إليه بشهيّة، بل يمتنع عن الأكل، ويبرّز إحجامه هذا أحياناً من خلال القول المأثور، الذي طالما جرى استخدامه بدءاً من سيكوغنيني وحتى موزار:

لا يأكلُ من طعام البشر الفانين

من يُطعمُ غذاءَ السّماء

(دابونت).

فالمضيفُ يأكل، والزائر يصوم، وهذا أوّل خرقٍ لقواعد تبادل الطعام: فالميت لا يشارك في وليمة الحي.

وتتقلب المواقع في اللقاء النهائي، فالمائدة السّوداء، والخدمُ بلباس الحداد، ذلك هو النّفي المتباهي لأبهّة الاحتفال، وهو نفيٌ يستمر أثناء الوليمة المعدَّة – وهي طعام لا يؤكل! إن الذي لا يؤكل هو: العقارب والأفاعي، والذي لا يُشرب هو: المرارة الصّفراء والخلّ. ويتلفّظ الآمر عند تيرسو بهذه الكلمات: «تلك هي أطعمتنا». وتقابلُ الأطباق المطبوخة، في مأدبة دون جوان

---

(١) إن معلوماتنا التي يذكرها كراس دابونت حول لائحة الأطباق قليلة، فهناك طير التدرج، وخمور من البندقية (الكونياك الممتاز)، وطبق آخر عند روزيمون، إذ يرد في الفصل الرابع، المشهد الثالث: «هذه اليخنة شهية / وهذا الديك الرومي أيضاً...».

هنا، أطعمةُ القبر النيئة التي تُطرحُ على سبيل السّخرية. إن الحيّ يشارك في وليمة المتوفيّن ولكن طعامهم لا يؤكل، وهذا خرقٌ جديد لقوانين تبادل الأطعمة، والمشاركة في الطعام لا تتوطدّ في منزل الميت أفضل ممّا تتوطدّ في منزل دون جوان؛ فالمائدة المثقلةُ بالمآكل والمشارب، خلافاً لمهمتها الاعتيادية التي تقوم بها، وهي مهمّة الربّط والمصالحة، هذه المائدة تؤكدّ الخصومات. وإننا نشهدُ مبارزة مقنعّةْ في المكان ذاته، في غرفة الطعام، حيث ينبغي للخصوم أن يلقوا السّلاح جانباً، ولا يجري التواصلُ الغذائي إلاّ بطريقة المنافاة، في هذه الجهة أو تلك من الحاجز الذي يفصل بين العالمين؛ فالمبعوث الإلهي لا يتنازلُ ليتناول ما يقدّمه له رجل الشهوات، أما هذا الأخير، فعندما يتناول طعام العالم الآخر الذي لا يؤكل، يضعُ نقطة النهّاية لطريق اللّذات في حياته، ويمهّد لكي تبتلعه فوهة الحجيم(١).

وهكذا يكتمل حلّ السّيرة الدّونجوانية، إلاّ أن هذا الحلَّ ليس نهاية المسرحية، كما يتمّ تمثيلها أمام مشاهدي القرن السّابع عشر والثامن عشر، «فالنزول إلى الجحيم» تتبعه الخاتمة، وهذه الخاتمة مزدوجة، ويتمّ تمثيلُها في أغلب الأحيان من خلال مشهدين متعارضين: إذ يجري إظهارُ الهالك، وهو يئن في عذابات الجحيم، في حين يتم إعادة مجموع الباقين على قيد الحياة بعده إلى المسرح، في مشهد حبورٍ جماعي أخير. (إما بهذا الترتيب، أو بترتيب معاكس أحياناً).

إن ذلك التقليد: تقليد النهاية السّعيدة، التئام شمل الأحباب البهيج، حيث لا يفكر كلّ فردٍ إلاّ بالعودة، وبأسرع وقت، إلى مسرّات الحياة والحب، حالما يجري استبعاد معكّر الصّفاء. إن هذا التقليد يرجع إلى تيرسو في أصوله؛ أما تقليد صورة الجحيم القاتمة، المقترنة بالمشهد السّابق، فيأتينا من عند

---

(١) أتابع هذا الفكرة التي يوحي بها م. مولو في (دراسة للبنية الأسطورية في دون جوان، جامعة بوردو / ٣شباط ١٩٧٨)، وهو يذكر قصة ليبوريلو في المشهد الأخير حيث يأتي: «حينذاك، ابتلعه الشيطان».

سيكوغنيني. وقد جرت المحافظة عليه بصورة منتظمة في سيناريوهات الملهاة المرتجلة، كما في غالبية الأوبرات الإيطالية: عند ميلاني (١٦٦٩)، وفيما بعد، عند كاليغاري، وتريتو وغاردي وغازّانيغا، مروراً بباليه أنجيولينو - غلوك. إن تمثيل المغامرة الدّونجوانية يُفّهم حينئذ على أنها مسرحية ذات نتيجة مزدوجة: حلٌّ مأساة وخاتمة ملهاة موسيقية، أو أوبرا هزلية(١).

أما دون جيوفاني موزار، فمع اتّباعه لهذا التقليد، فهو يحذف رؤيا الجحيم، ولكنه يبقي على النهاية السّعيدة التي تطالب الضحايا فيها بالإنصاف، ويلتئْم شملُ الأزواج الذين فرّق المغوي بينهم، ويتم استخراج موعظة القصة الأخلاقية الموجهة إلى الجمهور. ومع ذلك، فإذا قارنّا هذا المشهد الأخير بمشهد النموذج الذي استخدمه دابونت، وهو الزائر الحجري لبيرتاتي – غازّانيغا (البندقية، كارنافال عام ١٧٨٧)، فسوف تدهشنا الاختلافاتُ التي أدخلها موزار، والذي يطرح جانباً التشويش الهزلي لدى المؤلّف السّابق، ويقطع الحركة الموسيقية السّريعة اللازمة، باستخدامه اللحن المزدوج المتمهّل لآنّا وأوتافيو.

إن هذه الضّروب من الخاتمات تتوافقً مع جماليةٍ ضمنيّة، تميّز حياةَ الشخصية، وعرضَ هذه الحياة على المسرح، وبعبارات أخرى: تميّز القصّة المتخيلةَ المرويّةَ والخطابَ القصصي. وهكذا يكون للبطل نهاية، وللعرض نهاية أخرى. وهذه طريقةٌ لتذكيرنا بأننّا في صالة المسرح، وأن مراعاةَ الإيهام بواقعيةِ ما يحدث ليست مبدءاً جامداً لا يمكن المساسُ به.

ويتعيّن علينا أن نسلّم بأن الأمر لا يتعلق هنا بإضافةٍ لا فائدة منها، فهذا إدعاءٌ طالما تكرّر بصدد أوبرا موزار. ويأسف جوف، في ختام تحليلاته

---

(١) إن هذا الجحيم موجود أيضاً في نهاية أوبرا لوتيلييه الهزلية التي مثلت عام ١٧١٣، في باريس، في معرض سان جرمان (انظر كتاب بارفيه: معجم مسارح باريس، ١٧٦٧- ١٧٧٠- الجزء الثاني- الصفحة-٥٤٠).

لدون جيوفاني، لكون الموسيقي لم يختتم مقطوعته «بصورة أكثر جرأة، وأعظم شأناً دون ريب، بالطريقة الخارقة، الطريقة الشكسبيرية، وذلك عند موت دون جيوفاني»؛ ويعيد إلى أذهاننا أن مالير كان يحذف المشهد الأخير، عندما يكون أمام المنضدة الموسيقية، إلاّ أنه يضيف: «إننا نفعل مثلما يُلزمنا برونو فالتر، وذلك بأن تُفضي ري ماجور، التي يُطلِقُ دون جوان خلالها صرخته النهائية، والتي هي تغييرٌ في طبقة الصوت، يتّصل بري مينور الأساسية، أو إيقاعُ المؤلَف الموسيقي المأسوي، بأن تفضي بصورة طبيعيّة إلى صول ماجور في المشهد الأخير – والتي تولّد أخيراً ري ماجور ثابتة ونهائية، تتناقض مع ري مينور. وهكذا، فهناك توجيهٌ موسيقي صارم، بأن صرخة الموت المزدوجة لا يجوز أن تختم الأوبرا». (الصفحّة: ٥٢٩).

إن موت دون جوان هو حادثٌ في قصةٍ تحمله في ثناياها، فبدءاً من مسرحية تيرسو حتى أوبرا موزار، يُخصّص مكانُ للأسطورة، ولعبور المخالف للمألوف، ولذلك الحضور المرعب للميت، وللمقدّس، وللقربان على خشبة المسرح. ومع ذلك، فهناك دورٌ لإضافة مشهدٍ في اللحظة الأخيرة، مشهدٍ يعود فيه كلّ ممثل فيعبر بصوت ماجور (ثنائي النغمة)، كما لو أنّ المأساة وأهوالها قد غرقت في النّسيان، وهذا الدوّر يتمثّل في تذكير الجمهور بأنّه قد شارك، ليس في مأساةٍ، وإنّما في عرضها الفني.

* * *

٢ - آنَّا والزّمرة النسائية

إن فائدة هذا الثابت الجماعي مزدوجة: فهو يقدّم للبطل سلسلة الضّحايا التي تتوّجه بطلاً. إذ أن طبعَ دون جوان المتقلّب لا يمكن أن يظهر دون تعدّدية نسائية. يتمّ تمثيلُها على المسرح؛ وهكذا نشهد انفصالَ إحدى الشخصيّات عن هذه الكوكبة من الضحّايا، وهي شخصيةٌ يتمثّل دورها في ربط المخاتل بالميت: إنها آنّا، ابنة الآمر. وبما أن آنّا شخصيّةُ ربطٍ تتمتعّ نظرياً بامتيازات نتيجة لذلك، فهي الحلقة التي لا بدّ منها في سلسلة العلاقات الداخلية، ولذلك، فمن المهّم أيضاً أن نفحص مواقعها وتنقّلاتها، على المستوى النّظري، ثمّ في النصّوص، سواء أكان ذلك داخل الزّمرة النسائية، أم في علاقاتها مع البطل ومع الميت.

إن البحث يتردد بين طريقين: فيمكن أن يكون هناك طريق الترتيب المنطقي، الترتيب المعقول، الذي ينطلق من شكل ناقصٍ إلى شكل زائد، ومن حضور البطلة الأدنى إلى حضورها الأقصى؛ فخطُّ السّير ينطلق من موليير (الدّرجة صفر) ليؤدي إلى بوشكين وغراب، مروراً بشتى الحلول الوسيطة، التي يندرج المؤلّف الأساسي فيما بينها. ومع ذلك، فسأبدأ بهذا المؤلّف، مسلِّماً بالترتيب التاريخي، لأن مسرحية تيرسو دو مولينا قد زوّدتنا بلائحة مدروسةٍ ومتمايزة عن الزّمرة النسائية، وهي لائحةٌ أمكن اتخاذها كشبكة نموذجية، ومرجعاً ضمنياً، حتى أيامنا هذه، عبر شتى التعديلات والتعرُّجات.

تيرسو:

لديه لائحةٌ مدروسة، يتم تنظيمها حسب أساليب التكرّر (٢+٢)، والتضاد (طبقة النبلاء / عامة الشعب)، والتناوب: فالفتاتان النبيلتان (الأولى

والثالثة) والقرويّتان (الثانية والرابعة) يتتابعن في ترتيب ظهورهن: إيزابيلا - تيسبيا صيّادة السّمك «-آنّا- أمينتا» الخطيبة الرّيفية. ويُلاحَظُ التكرارُ في طريقة الإغواء التي هي ذاتها باالنسبة للسيّدتين النبيلتين (اقتحام ليلي تحت قناع العشيق)، كما هي ذاتها بالنسبة للفتاتين القرويتين، (إغراء بالكلام، ووعدٌ بالزوّاج)، وهذا ما يُحدِثُ تعارضاً جديداً على مستوى المشهد هذه المرّة: فمشروع الإغواء يُعرض علينا بالنسبة لتيسبيا وأمينتا، ويُحذف، أو يكون مضمراً بالنسبة لإيزابيلا وآنّا، ولكن التكررّ لا يتنافى مع الاختلاف كذلك، من فتاة قرويةٍ لأخرى، فتيسبيا، غير المرتبطة بأحد، تقع في الغرام «تضطرم حباً» فتهبُ نفسها؟ بينما تقاوم أمينتا العروسُ الشابّةُ التي اختُطِفت يوم زفافها، ثمّ تستسلم أمام جاذبية السيّد الإقطاعي الكبير، وإغراء الارتقاء الاجتماعي إلى حياة البلاط. وهناك اختلافٌ آخر، بين فتاة نبيلةٍ وأخرى، في طريقة تقديم الهجوم: فعند الافتتاح، تمضي إيزابيل، منذ طلوع الشمس، برفقة ذلك الذي لا تزال تظنّه خطيبها، والذي ستكشف قناعهُ فيما بعد؛ والمشاهد لا يرى إلاّ آخر مرحلة من هذه الحادثة، بينما يشهد الإعداد لاغتصاب آنّا في الفصل الثاني، ثم يشهد نتيجة هذا الاغتصاب الذي يزيده خطورة مقتلُ الوالد؛ وإننا نتبيّن في هاتين السّلسلتين المتوازيتين تصاعداً في صعوبة العوائق التي ينبغي التغّلب عليها، كما نتبيّنه في انتشار الفضيحة.

أربع ضحايا يتعرّضن للخديعة بأشكال مختلفة: إنما جميعهن يتعرضن للخديعة، وواحدةٌ منهنّ عاشقةٌ. وهي تيسبيا، وعشقها ليس سوى حب عابر لا يقوى على الاستمرار بعد الهجر: فتيسبيا ليست مثل إلفير. إن أوّل نموذج هم دون جوان لا يُبالي بأن يثير رغبات الآخرين، وقلّما تشغله فكرةُ أن يكون محبوباً، أو أن يُحِبّ. إن هذا البطل المسرحي الأوّل يقوم بأربعة إغواءاتٍ مرتجلةٍ، لا يلبث أن ينساها، وإنّما لأنّهن حاقدات على البطل، لأنّهن قد تعرضن للإهانة، فتشتّتن دون أية صلة بينهن، سوى تماثل وضعهن، وهنّ يتجمعن في نهاية المسرحية، ويتكتّلن ليأخذ الملك والسّماء لهنّ بثأرهن من الجّاني، أو يصلح

خطأة؛ أما آنا، فتظلُّ بمفردها، خلافاً لكلّ منطق، ساكنة وغير منظورة؛ فالآمر موجودٌ في واقع الأمر، وهو ينوبُ عنها، ويقوم مقامها.

إن هذه اللاّئحة النسائية المتوازنة، والحافلّة بالتنُّوع البارع، غنيّةٌ بالتركيبات الكامنة؛ فبعض المؤلّفين يُبقون على التقسيم الأولي، وهذه هي حال سيكوغنيني المزيّف، الذي يقيم ربطاً متناوباً بين إسبانيا وإيطاليا. وهناك بعض المؤلّفين الذين يتجاوزون حدود الرّباعي النسائي: فيضحّى بسبعة عشر إمرأة على المسرح، ولا يكتفي بأقل من هذا العدد بارب بلو (ذو اللحية الزرقاء) النّهم العّجول للمؤلّف الإنكليزي تشادويل في كتابه «الفاسق، ١٦٧٦»؛ وفي ألمانيا، يُكثر المؤلفون، لونووفريش و.و فات هورفات من عدد الممثّلات اللّواتي يتجمعّن غالباً على شكل جماعات صغيرة؛ أما الحدّ الأقصى في عدد النساء فتبلغه مسرحية «ليلة دون جوان الأخيرة» (لروستان ١٩٢١)، التي تنتهي بغزو نسائي. ولكن أولئك النساء لم يعدن، في حقيقة الأمر، سوى أشباح وأرواح الضّحايا التي قضت، وهي تنتقم من ذلك المغرور الذي يتصوّر أنّه قد ظفر باللواتي سيظفرن به؛ وعلى ذلك، فإن اللاّعب، الذي كان دون أن يدري لعبةَ النساء والشيطان، يجد نفسه وقد تضاءل إلى دور مهين لدميةٍ في مسرح العرائس تؤدي دور مغوي النساء.

وعلى العكس من ذلك، فهناك مؤلّفون آخرون يقلّصون الرُّباعي النسائي إلى ثلاثي، إما باستبعاد إحدى الفتاتين القرويتين: كما هو الأمر عند غولدوني أو موزار، أو بإلغاء إحدى الفتاتين النبيلتين، كما يفعل موليير. أما بوشكين، فلا يُبقي إلاّ على ثنائي نسائي، هو آنّا وإمرأة ثانية فاسقة. وتبقى آنا بمفردها في مسرحية: الانتقام في المقبرة[1]. ويكون الانقلاب كاملاً في مسرحية دون جوان وفاوست التي كتبها غراب، والذي يضع بطلةً وحيدة منفردة (وهي آنّا بالتأكيد) – بين رجلين.

---

(١) مسرحية كتبت في أواخر القرن السابع عشر، وبقيت مخطوطة حتى القرن العشرين. (انظر: باكيرو) القسم الأول صفحة: ٣١٩٨، وما بعدها.

ويمكن للتنويعات أن تشمل نقاطاً أخرى: كالمكان الذي يُعطى للوجوه النسائية في الخطاب الروائي؛ فهو مكانٌ ينحصرُ في الفصلين الأولّين عند موليير، ويمتد إلى مجمل المسرحية عند تيرسو وموزار، كما يشمل نظامَ ظهور هذه الوجوه النسائية وتوزعها الكثيف أو المبعثر إلخ... ويمكن للبطلات أن يجهلن بعضهن بعضاً، وأن تردّ كل واحدةٍ منهنّ على اعتداءات البطل من ناحيتها، أو على النقيض من ذلك، أن يتلاقين، ويتعرّفن علامة مشتركة فيما بينهن، وأن يتحالفن مع دون جوان أو ضدّه، ويتعاملن مع بعضهن على أنّهن متنافسات، أو شريكات في التآمر، وفي بعض الأحيان، تكون إحداهنّ حاميةً لإمرأة أخرى تحت حمايتها (إن إلفير تتوسّط بين دون جيوفاني وزيرلين)(١).

وأفتح هنا قوسين صغيرين مستطرداً فأقول: إن هذا الربّاعي، أو هذا الثلاثي الذي تؤول إليه الزّمرة النسائية في أغلب الأحيان، كما يُعرض على المشاهدين، هو عددٌ كبير بالقياس للوقت المخصّص له في عرضٍ مسرحي، وهو قليلٌ بالنسبة لساحر النسّاء (الفاتح) صاحب الانتصارات الغرامية التي لا تُحصى، وبالنسبة لهذا الريّاضي الذي لا يتعب، والذي يحلمُ، في مسرحية موليير، بأن يكون له ألف قلبٍ يقدّمه، كما يحلم بعوالم أخرى ليمدّ إليها «فتوحاته الغرامية». ولو أراد المؤلّف المسرحي زيادة عدد الضحايا إلى أبعد من المكان والزّمان القابلين للعرض المسرحي، فلن تكون لديه أيّة وسيلةٍ أخرى سوى القصة التي يرويها الممثل – وستكون هذه القصّة هي إقرار

---

(١) بين مبادئ تنظيم الرباعي النسائي عند تيرسو، يجب أن نشير إلى الفكرة المثيرة للاهتمام التي يوحي بها و. موللر – بوشا الألماني – المتخصص في الثقافة الإسبانية والذي يكشف من خلالها عن «نزهة في حديقة الفنون الأدبية»؛ فاغواء إيزابيل يتعلق بملهاة لعبة الفروسية، وإغواء تيسبيا يسير حسب قواعد الحوار الريفي، (بيسكاتوريا)، وإغواء آنا يبدأ على شكل تمثيلية تهريج هزلية، وينّهي على شكل مأساة، إما إغواء المرأة الأخيرة، فهو عبارة عن قصيدة ريفية غزلية (انظر: الأدب الإسباني في العصر الذهبي) «تحية لفريتز شولك»، فرانكفورت ١٩٧٣ – الصفحات: ٣٢٥-٣٣٧).

الممثل نفسه، إذ يقول: «يحقّ لكل الجميلات أن يسحرننا» موليير الفصل الأول – المشهد الثاني».. وهكذا، فالرّاعية ومئةُ إمرأة أخرى غيرها قد أغرينني». (غولدوني، الفصل الثالث المشهد الخامس)، أو لحن الشامبانيا:

«آه! إنّ قائمتي

ستكون قد ازدادت

عشرة أسماء

غداً، في الصبّاح»

فالقائمةُ أو الفهرس الذي يغصُّ بالأسماء النسائية، وصكُّ التعدّد هذا، هو السَّرد الذي يستعيد ماضي حياة قد تمّ نسيانها، ودون جوان يتخلّى عنها لخادمه، كما يتخلّى عن تذكارٍ من الدرجة الثانية، وهذه لعبةٌ مسرحيةٌ قديمةٌ، ابتكرها الممثلون الطلّيان، أمّا موليير، فقد احتقرها[1]، بينما استثمرها برتاتي غازّانيغا ودابونت – موزار؛ ويُفصح الخادم – أمين السرّ، منذ البداية، عن أنّ كافّة الأسماء بحوزته، إلاّ أنّ ما ينتج من الحساب الختامي الذي يدعو إلى الزّهو، والذي يقدّمه ليبوريلّو لإلفير، فليس جدول أسماء، وإنّما هو أرقام، «في إيطاليا، ١٦٤٠..»، وفئاتٌ، وطبقاتٌ اجتماعية، ونماذجُ جسمانية، وأعمار؛ ينبغي أن ندرك أنّ الأمر لا يتعلّق بهذه المرأة أو تلك، فلقد نسيَ الاسم ذلك الذي تلفّظ به ذات يوم، وإنما يتعلّق بأنواعٍ ومجموعات مجرّدة تمّ فيها ابتلاعُ وإلغاءُ الشخصيات الفردية: «من كلّ الأشكال، ومن كافة

(١) مع أن موليير يوحي بفكرتها، دون استخدامها مع فكاهتها، عندما يجعل سغناريل يقول: «إنه طالب زواج مستعد لأية خدمة، فسواء كانت المرأة سيدة أو آنسة، ابنة مدينة (بورجوازية) أو فلاحة، فهي تلائم مزاجه (لا شيء حار ولا بارد بالنسبة لذوقة)؛ وإذا قلت لك أسماء جميع اللواتي تزوجهن في شتى الأماكن، فإن ذلك سيكلفني قراءة فصل بأكمله، يدوم حتى المساء. (الفصل الأول، المشهد الأول). وهذا هو الإطار الذي سيملؤه كل من برتاتي ودابونت.

الأعمار... سواء كانت قبيحة أو جميلة...». إن دون جوان هو عشيقُ كافة النساء، وليس عشيقاً لأية واحدة منهن؛ ولقد فقدن وجودهن الخاص لينصهرن في ماض بائدٍ ومرفوض لأنه الماضي. وما لوجودهن أي مبرر سوى تشكيل عددٍ يُنبىء المسكينة إلفير بأنها مثل النساء الأخريات، قد ضاعت في تلك الكتلة المغفلة، وراحت ضحيّة مجد الخائن العهود.

أما النساء اللواتي يتمتعن وحدهن بوجود فريد، لأنهن ينتمين إلى حاضر مغوي النساء وجمهوره، فهن المجموعة المقتصرة على البطلات اللواتي ذُكرَت أسماؤهن، وجرى إغواؤهن أمام أعيننا، قبل أن يختفين بدورهن في ثنايا الفهرس المنسيّة.

ابنه الميت:

ومع ذلك، فهناك بطلةٌ ينبغي للتحليل أن يضعها جانباً، وهي آنّا، ذلك لأنها تشغل، كما سبق وأوحيت، موقعاً مفتاحياً في الزمرة النسائية، كما في مجمل السّيناريو، وهذا الموقع، والحق يقال، نظريّ، فالأمر يتعلق الآن بأن نرى كيف يتجسّد هذا الموقع في النصوص.

ومن بين الحلول المعقولة، سأقوم باستخراج ثلاثة حلول تحدّد ثلاثة مفاصل كبرى للأسطورة.

١- وفقاً لموقعها المركزي، فإن ابنة الميت تعامل معاملة متميّزة، فهي تستأثر لصالحها باهتمام الجميع، وينتهي بها الأمر إلى التفوّق على رفيقاتها إلى أن تستبعدهن. ولكن ما الذي سيتبقّى حينذاك من التعددية النسائية اللاّزمة لممارسة التقلب في الحب؟ أينبغي أن نتصوّر الفاسق مقتصراً على امرأة واحدة؟ وهل سيجدُ دون جوان نفسه مجبراً على الوفاء في الحب؟ إن هذا سيكون الحلّ الرّومانسي، وهو حلٌّ متأخّرٌ، وتجهله كافة النّصوص المروية في القرنين السّابع عشر والثامن عشر، مع بعض الفوارق الطفيفة فيما بينها[١].

---

(١) هناك استثناء واحد هو مسرحية: الانتقام في المقبرة، المشار إليها فيما بعد.

٢- وتقع في الجهة المقابلة فرضيّة آنّا، التي تتضاءل إلى حدود وجودها الدنيا، والتي أن تسير نحو الزوّال، فتتداعى إحدى دعائم الاستناد: فما الذي سيحدث حينذاك للعلاقة الضرّورية بين البطل والميت؟ إن هذا الفرضيّة المعاكسة لمنطق المنظومة الدونجوانية، ينبغي ألاّ تكون سوى فرضيةٍ مدرسية؛ وهي نادرةٌ جداً في واقع الأمر؛ ومع ذلك؛ فهي الفرضيّة التي أبقى موليير عليها.

٣- وبين هذين القطبين، يمكن أنت نتصوّر سلَّماً كاملاً من الوضعيّات التي تقوم بتعديل العلاقات في داخل الرقعة المثلثية بشتى الأشكال، بنفس الوقت الذي تقوم فيه بتأمين الرّبط الكافي بين البطل والميت، والإبقاء على نوع من التوازن بين ابنه الآمر وشخصيّات الزّمرة النسائية الأخرى. وتتفّق هذه المساواة بين البطلات مع وجهة نظر المغوي الذي يرغب في عدة فرائس، والذي يعتبر كافّة النساء اللواتي أغواهن متماثلات، ويمكن أن تحلّ كلّ واحدة منهن محلّ الأخرى. وبالمقابل، فإن عدم تميز آنّا عن غيرها يلغي الحق الذي اكتسبته من خلال موقعها، والذي يمنحها إياه مبدئياً المخطّط الأساسي.

وهنا نكتشف عقدة من التناقضات لصيقةً بالعلاقات الدّاخلية بين العناصر المكونّة الثلاثة؛ والتوترات التي تنجم عنها هي إلى حدٍّ كبير في حيويّة الأسطورة.

فإذا أضعفنا آنّا بصورة بالغة، فإنا نُرخي العلاقة الضرورية بين دون جوان والميت؛ وإذا قوّينا آنّا، فإننا نجازف بتحوير سلوك الفجور عند البطل، ونعرّض للخطر طبعَهُ المتقلّب الذي يسوّي بين النساء. فإذا قمنا بتعديل توازن الزّمرة النسائية في هذا الاتجاه أو ذاك، فإن مجملَ التشكيلة سيتأثّر بذلك، ولا تعود القصّة التي نرويها هي نفس القصّة تماماً. وحسبُنا تكراراً للكلام على أهمية الحضور النسائي المركزية، وعن أنماطه المختلفة، ضمن منظمةٍ نشوّهها حين ننظّمها حول الشخصية المذكرّة الوحيدة؛ فمن المهمّ إذن أن نُعيد التوزان، بترتيب بحثنا حول البطلة – همزة الوصل، والتي هي ابنة الميت.

ويمكن أن نضيف بصورة ثانوية علاقاتٍ أخرى لهذه العلاقة الأولى الأساسية بين آنّا ودون جوان والآمر؛ وهكذا، ففي داخل الرّباعي الذي تشكّله الابنة والأب والخطيب والمغوي، هناك توافقاتٌ ثنائية شتى ممكنة. فآنا تحب أباها وأوتافيو (عند موزار، وقبله عند فيلييه وبيّروكشي)، وهي تحب أباها، وتصدّ أوتافيو (غولدوني)، وهي تحبُّ أباها، ودون جوان (هوفمان)، وتفضّل دون جوان على أبيها (مونتيرلان)، وهي تحبّ دون جوان الذي لا يحبّها (الكافر المصعوق لتشادويل)، وتحب دون جوان الذي يحبّها (كما في الحلول الرومانسية) إلخ... إن كلّ خيارٍ من هذه الخيارات العاطفية سيتوافق مع تنسيق لشبكة الممثلين مختلف، وسيؤثر على توازن المجموع. ولنعاين الآن عن كثب الآثار التي تحدثها تغييرات المواقع هذه، من خلال النصوص المتعاقبة.

إن الحلّ الذي اختاره في البدء المبدعُ الإسباني، وهذا أمر يثير التساؤل حقاً، هو الحلّ الذي تحدثنا عنه فيما سبق في المرتبة الثالثة، وهو عدم وجود تميّزٍ، داخل الزّمرة النسائية، في شخصية تلك التي ينبغي منطقياً أن تنفصل عن هذه الزّمرة؛ فآنّا موجودةٌ في هذه الزّمرة بين ضحايا المخاتل الأربع، بين صيّادة السّمك والفلاّحة، والمبارزة وانتهاؤها بالقتل هما وحدهما اللذان يضعان آنّا جانباً. إلاّ أن هذه الفاجعة تهيء المجابهة النّهائية، ولا تغيّر شيئاً من موقف آنّا ومسرحية تيرسو تُبرزُ بهذا الصدّد سمة مثيرة للدهشة: فآنّا، خلافاً لرفيقاتها الثلاث، لا تتمتع من خلال موقعها بأي حضورٍ مسرحي، وتظلّ غير منظورةٍ بالنسبة للمشاهدين، وليست سوى أحد الأصوات في خلفيّة المسرح (الكواليس)، وسوى الصرّخة التي تنادي الآمر، ولا تظهر آنّا أبداً على المسرح، وهي تغيب حتى عن اللّوحة التي تجمع كافّة الضحايا في النهاية؛ فهي المرأة التي يجري الحديث عنها في أوساط الشبّان ليثنوا عليها، وفي ديوان الملك ليمتدحوها أيضاً ويزوّجوها، وأخيراً يجري الحديث عنها في الضريح ليتم الثأر لها. إن آنّا التي أبدعها تيرسو هي شبهُ غائبة؛ فهي الصّورة التي

يحلم بها كلّ واحد، وهي غير موجودة إلاّ من خلال الآخرين، ومن خلال صلتها المأسوية بالحل. إنها مجرّد تابعٍ في منظومة العلاقات، وهي ليست شيئاً يذكر باعتبارها شخصية من الشخصيّات، بيد أن علاقتها الوثيقة بـــ «الزائر الحجري» تجعل منها غياباً يتطلّب أن يحيا، وأن يفرض وجوده. وحضورها الكامن يسير حسب منطقٍ لابدَّ أن يحوّلها إلى بطلة، وإلى بطلةٍ متميّزة. إن تاريخ الأسطورة سيكون إلى حدٍّ كبير تاريخَ هذا التحوّل، وهذا الانبثاق، وهو انبثاقٌ لن يكون دون نتائج، بالنسبة لمجمل الزّمرة النسائية، ولمصير البطل نفسه.

أينبغي أن نفرد مكاناً لمسرحيةٍ إسبانية كُتبت في نهاية القرن السّابع عشر، وظلّت مخطوطة حتى القرن العشرين؟ إنّها لا تكاد تنتمي لتاريخ الموضوع الذي نبحث، وهذه المسرحية هي: الثأر في المقبرة لكوردوفا ومالدونادو(١)، غير أنّها تقدّم، بالنسبة لمسرحية المغوي التي تشير إليها وتستخدمها وتفقرها، تقدّم سمة مثيرة للدّهشة؛ فهي تصنع من ابنة الميت الشخصيّة الرئيسيّة، بالإضافة لدون جوان، كما تصنع منها الوجه النسائي الوحيد؛ وينتج عن ذلك ألاّ يكون للبطل أي مطمعٍ في أية إمرأة أخرى غير آنا التي يُغرم بها، ويطلبها للزّواج بإصرار، ولكنّها لا ترغب فيه، كما ينتج توزيعٌ للأدوار مبسّط إلى أقصى حد؛ فهناك ثنائيٌ مركزي: آنّا التي يجري فجأة تضخيمها، ودون جوان الذي يتحوّل من مغوٍ للعديد من النساء إلى عاشقٍ يعاني الصدّود، وهذا تغييرٌ فظٌ لمسلّمة تيرسو: فعندما تتقلّص التعددية النسائية إلى نموذج وحيد، لا يعود بوسع دون جوان أن يكون متقلّباً في الحب أو مخادعاً. وهذه دلالةٌ واضحةٌ على تعاضد الثوابت فيما بينها؛ فمع الزّمرة النسائية التي عُدّلت تعديلاً كبيراً، يتوافق بالضرورة بطلٌ مختلفٌ جداً.

---

(١) انظر كتاب: ا. باكيرو: دون جوان وتطوره المسرحي- الجزء الأول – الصفحات ٣١٩-٤٤٦، والذي ينشر نص المسرحية فيه، وهو يقدم في الدراسة الموجزة بعض التفاصيل حول الكاتب والمسرحية، وقد نشرها للمرة الأولى كوتاريلو عام: ١٩٥٧.

وفي نظرنا، فإن الفضل يعود لهذا المؤلّف المغمور لمسرحية منسية، لأنه أول من أدرك الفائدة التي يجب ويمكن أن نفيدها يوماً من ابنة الميت؛ إنه لم يرُقِّها بعد إلى مرتبة العاشقة، وعلينا أن نرى الآن كيف جرت فعلاً تلك الترقية، وبصورةٍ بطيئة جداً.

ستكون آنّا في البدء إبداعاً إيطالياً، وأوّل اقتباسٍ معروف وهو: الزائر الحجري لسيكوغنيني – المزيّف، والذّي يقلدّ مسرحية تيرسو تقليداً دقيقاً جداً، وذلك بتكشيفها وتبسيطها، يُضيف إليها مشهدين بغية إظهار آنّا على المسرح، وجعلها تتكلمّ، فوق جثمان والدها، في البداية، وبعد المبارزة: «يا إلهي، ماذا يتراءى لي، هل أُهرِقَ دمي، ومات والدي؟»، ويغدو هذا المشهد منذ ذلك الحين مشهد التفجّع التقليدي، مشهد الدعوة للانتقام من المعتدي المجهول، «...أيّها الغادر، من أنت؟، إني لا أدري» (الفصل الثاني – المشهد السّادس).

وتعود آنّا للظّهور في الفصل الثاني، المشهد الحادي عشر، وهي بلباس الحداد لتطالب الملك بأن ينصفها. هذا كلّ ما في الأمر، وهو شيء قليلٌ، فتنظيم مجمل المسرحية، ونِسَبِ التمثيل النسائي لا تتأثّر بذلك. غير أنّ آنّا تحصل على القسط الأدنى الذي ُيصيبها من الحضور المسرحي، إلاّ أنّه حضورٌ لا يكفي لتعديل التشكيلة ودلالتها. إن الأمر سيكون مختلفاً تمام الاختلاف بالنسبة لمؤلَّفين إيطاليين آخرين هما: سيناريو من ثلاثة فصول: الكافر المصعوق، وأوبرا هي الأولى من نوعها في هذا الموضوع وهي: الكافر المعاقَب، دراما موسيقية من تأليف أكسياجولي وميلاني (روما، ١٦٦٩)[١].

الكافر المصعوق:

إن هذا السيناريو، الشاهد المحتمل على فرعٍ جانبي من أسرة مسرحية متحدّرة من مسرحية المغوي، يشكّل علامة أساسية نظراً للتغييرات التي يجريها على الزّمرة النسائية، فالتعديل الأول هو تقليص المجموعة من ٤ إلى ٢، دون

(١) أوردهما ج. ماكشيا، في الأوبرات التي أشار إليها صفحة: ١٣١ - ١٤٧ و٢٢٧-٣٣٢.

أن يتعرض التوازن الاجتماعي للخطر: الفتاة النبيلة ليونورا التي تُخصَّص لها خمسة فصول، وفتاةٌ قرويةٌ، حضورها أكثر عرضيّة، تُخْتَطَف يوم زفافها، وهي تحيلنا بصورة واضحة إلى شخصية «أمينتا» في مسرحية تيرسو.

أما صورة ليونورا فهي أكثر تعقيداً؛ وبالإضافة للعديد من السّمات المستحدثة عليها، فليس هناك مع ذلك أيّ شك في أنها «آنّا» من حيث موقعها: إنها ابنة الميت. وإذا كان الميت لم يُقتلْ على يد دون جوان (اسمه هنا أوريليو، وهو أميرٌ سقط في حمأة اللصوصية)، فهذا أمرٌ ليس حاسماً، حتى لو أدى ذلك إلى انحلال عقدة خطوط التلاقي؛ وهو تراخٍ ستعوّضه العلاقةُ الجديدة التي تربط الفتاة بالمغوي؛ فلقد اختطفها من أحد الأديرة، وتبعته إلى الدّغل؛ فهذه، دون التباس، هي أوّل آنّا عاشقة، لا تلبث أن تغدو غيرى، فيجري التخلّي عنها بصورة فظّة، ويؤويها أحد النسّاك فتتوب «مرتدية مسوح الراهبات، ومحيطة وسطها بحبلٍ، وباكيةٍ خطاياها التي ارتكبتها بحق السّماء»، وتموت في الفصل الأخير «وقد هدّها الندم»، وإذا ألحقنا بها أخا يتعقبّ المغوي دون جدوى، ليثأر لشرف العائلة، وليعيد الأمور التي اضطربت إلى نصابها، فسنتبيّن أنه، إذا كانت ليونورا هي آنْا من حيث موقعها، فهي تقترب كثيراً من ذلك الوضع الذي سيسمّيه موليير وموزار إلفير، فهي لم تعد دوراً فحسب، أي دور آنا، بل غدت شخصيّة محدّدة، إلاّ أن هذه الشخصية متعارضة مع الدور الذي تضطلع به.

وسيلغي موليير الدور، ويُبقي على الشخصيّة، بينما ستضع أوبرا موزار، حين تتناول الفتاتين النبيلتين ثانية، ستضع إلفير وآنّا جنباً إلى جنب، دون أن تخلط بينهما. وهذا هو الحلّ الذي كان أكسيا جولي قد تبناه في الزنديق المعاقب، وهي أوبرا ريفيّة كتبت عام ١٦٦٩، وفيها إيبومين (= آنّا) وأتاميرا (= إلفيرا) وهما موجودتان معاً في دورين متميّزين تميّزاً واضحاً، أما الأولى، التي يحق لها الظهورُ في عشرة مشاهد، وهذا يدلّ على أهميتها، فتصدّ المعتدي دون مواربة، ما دامت تشكّل، مع الشخصية المعارضة،

(كلوريدو= أوتافيو) ثنائياً عاشقاً على الدّوام يتحدّ في النّهاية بالزّواج، والثانية هي زوجة المغوي الذي تلاحقه، وتُعيقُه في اللحظة التي ينقضّ فيها على الراعية (التي هي النموذج الأصلي في الفصل الأوّل، المشهد العاشر عند دابونت)؛ إنّها العقبة على طريق فاتن النساء، وهي التي تذكرّه بذلك الماضي الذي يرفض الإقرار بأنه قد عاشه، ولكن، ما إن ينال الشرّير عقابه على يد التمثال، حتى يُبيحَ طابعُ الأوبرا الأخلاقي للزّوجة أن تنضمّ بابتهاج إلى الطرّف الثالث الذي سيصلح الأمور، وهو الملك. وهنا نبتعد عن صورة السّيناريو القاتمة، وعن موليير.

استبعاد آنّا:

إنّ الخيار الذي تبنّاه موليير هو من أكثر الخيارات إثارة للدهشة؛ فهو لم يقلّص الزمرة النسائية من حيث العدد والاتساع، وذلك باقتصار دون جوان، في المشاريع المعروضة على المسرح، على إغوائه الكلامي الوحيد للفلاّحين في الفصل الأوّل فحسب، وإنّما يقوم بتحوير المنظومة تحويراً كبيراً؛ فهو يحذف آنّا كما يحذف مشهد موت الآمر، فتغيب همزة الوصل النسائية، ويغدو الرّبط بين الميت والمغوي ربطاً واهياً على نحو خطير. فماذا سيكون مذّ ذاك معنى التمثال المنتقم، ومعنى تجلّيه الثلاثي؟ وهذا الأب الذي ليس له ابنة، لمن يثأر؟ إنه يثأر للمجتمع المهان، والسّماء المزدراة. وسيحلّ العقاب بدون جوان، ليس بسبب آثامه الغرامية، وإنّما باعتباره مثقفاً متمردّاً، باعتباره منكراً للشريعة الأخلاقية، إنساناً متفرداً سيطر عليه الإفراط، ومن جهة أخرى، فإن فاتن النساء، بعد استبعاد أوتافيو وآنّا، يكتسب حضوراً إضافياً ذا وزن مسرحي: فهو العنصر المذكرّ الوحيد الذي يسيطر على المسرح، إلى أن يتجلّى الآمر، وهذه الهيمنة المذكرّة تتماشى مع إضعاف نسبة التمثيل النسائي عند موليير. إن غياب آنّا يحوّل تحويلاً عميقاً كلاً من شخصيّة البطل وعلاقته بالميت.

ولكن هناك إلفير! ولها مشهدان فقط، تظهر فيهما مرتين ظهوراً خاطفاً، لا يلبث المتقلّب في الحب أن يمحوه في كلا المرتين، غير أنّهما مشهدان يكفيان لإعطاء المشاهد الشعورَ بحضور قوي، إنهما مشهدان متباعدان الواحد عن الآخر. (الفصل الأول – المشهد الثالث. والفصل الرّابع – المشهد السّادس)؛ إلاّ أنهما مترابطان ترابطاً قوياً من خلال تماثلهما مرّة، وتعارضهما مرّة أخرى، أما تماثلهما، فهو، في أحد المشهدين كما في المشهد الآخر، حين تتوجه الزوجة المهجورة إلى البطل، مستعينة بقوّة بيانها، لتؤثّر فيه، وتحاول أن تنتشله من حياته الفاسقة؛ أما تعارضهما، فيحدث عندما عندما تتغيّر إلفير من الفصل الأول إلى الفصل الرّابع، وعندما تهتدي، فتُخلي البلاغةُ الغراميةُ مكانها للبلاغة المتديّنة، وتنقلب الصرّخات إلى دموع، وبعد أن تكون إلفير قد طالبت بالعشيق لنفسها، فهي تطالب به من أجل الرب (بناء على مثل هذه التفسيرات الحديثة العهد، فإن ما تفعله إلفير ليس سوى طريقة ملتوية لتطالب بالعشيق لنفسها، فلا بد من الإقرار بأنّها قد تعلّمت الكذب في مدرسة المتصنّع، أو على الأقل، تعلّمت أن تخدع نفسها).

وبرغم السّابقة التي شكّلتها ليونورا في مسرحية الكافر، فإننا سنحتفظ بالفكرة القائلة إنّ موليير، من خلال إلفير، قد أعطى الأسطورة، وأعطى، بنيتجة ذلك، شخصيةَ دون جوان بعُداً إضافياً ستؤكده الأوبرا؛ فلقد أدرج في الزّمرة النسائية ما كان لا يزال ينقصها، وهو العاشقة العظيمة؛ فأوّل دون جوان لم يكن يستبقي النساء اللواتي أغواهن؛ وحتى تيسبيا، التي أسكرها الحب في إحدى اللّحظات، تثوب إلى رشدها، حالما تتعرّض للخيانة. أما إلفير، التي تستمر في حبّها برغم هجر دون جوان وتنكُرِه لها، فهي تحبّه بعاطفةٍ تعطي الشخصيّة بروزاً وجاذبية كانت تنقصها؛ وحول شخصية دون جوان يستعرُ شوقٌ نسائي سيُسهم في إشعاعها المقبل. إنّ ما يصنع دون جوان هو تلك النظرة التي تنظر بها النساء إليه، فالفير تمثّل الرغبة النسائية المتركزّة على الرجل السّاحر المُشتهى، مع أنه شريرُ وبغيض.

إلاّ أنّ هناك سؤالاً يطرح نفسه: هل يعوّض ابتكارُ إلفير استبعادَ آنّا؟ كلاّ، دون ريب؛ فما يفيد البطل يضر بالسّيناريو المسرحي، وإلفير لا تتمكن من القيام بالدّور المخصّص فقط لابنة الميت، فهناك حلقةٌ ناقصةٌ، والرّوابط فيما بين العناصر المكوّنة تأخذ بالانفصام؛ فيتمدّد البطل، ويتمتع باستقلالٍ ذاتي يحرمه منه الحل وحده بصورة فظّة، أما اللّقاء بين دون جوان والتمثال، والذي لا يتخلّى عنه موليير على الإطلاق، فيبدو ضعيفاً في بواعثه. وهذا القصور المركزي، الذي يصعب تفسيره[١]، يخلق إنعداماً في التوازن سيشعر به الكتّاب المسرحيون اللاّحقون، فيتلافونه، وتستعيد آنّا مكانتها[٢].

رجوع آنّا:

المرحلة الأولى: مسرحية دون جيوفاني تينوريو من تأليف غولدوني (١٧٣٦)، وهو أحد المعجبين بموليير. ولنتذكرّ هنا التغييرات التي أجريت على ثنائي الفتاتين النبيلتين فقط: كالإبقاء على توازنات تيرسو، بالإضافة لتقويةٍ طفيفة لابنة الميت عند سيكوغنيني – المزيّف، وكتوسيع دور ابنة الميتِ عند زامورا، واستبعاد إيزابيل، وإعادة صياغة آنّا، في مسرحية: الكافر المصعوق، ودمج الدورين في دورٍ واحد في المسرحيات التوائم للمؤلفين السّابقين لموليير (دوريمون وفيلييه)، وأخيراً، إحلال إلفير محلّ هذين الدورين عند موليير. إن غولدوني يُدخل من جديد الدّور الأول والثاني، وذلك ليجري عليهما تعديلاتٌ جديدة، وهي تعديلاتٌ ستُحدث بدورها تأثيراً على مجمل الكوكبة النسائية.

---

(١) قد يعود هذا القصور بكل بساطة لأسباب فنية، لصعوبة عرض مقتل الآمر مثلاً، أو لصعوبة أن يجري القتل الذي يرجع «لسنة أشهر» خلال وقت ضيق على المسرح.

(٢) إن بريخت، في إعادته لصياغة مسرحية موليير، يدخل من جديد ابنة الآمر، تحت اسم انجيليكا، فهذه الفتاة تشغل كثيراً خيال البطل (الفصل الثالث، المشهد الثالث، والفصل الرابع، المشهد ١١ و ١٣).

إن إيزابيل التي اختفت تعودُ للظهّور من جديد، إنما باعتبارها فقط ملاحِقةً للبطل ومنافسةً للبطلتين الأخريين (آنّا والراعية إليزا) اللتين يتمُّ وضعهما ليس باعتبارهما أيضاً شريكتين في الملاحقة، وإنما باعتبارهما متناحرتين. إن الانجذاب نحو المغوي قلّ الاعتراف به أم كثر، ومهما يكن انجذاباً آثماً، يبدو وكأنه يطغى على عدم الاكتراث والكره، حتى من جانب آنا؛ فآنّا هذه تأخذ حتماً المكان الأوّل، وتنتقل مع دون جوان إلى مركز المسرحية. إن كلَّ شيء يجعلها تتعارض مع هذا المغامر: فهو يهاجمها بصورة فظّة، مطالباً بالحبّ، والخنجر في يده؛ فيقتلُ الأب، ويتباهى بأنه ليس نادماً على فعلته؛ ولكنّ آنّا، في الوقت الذي تنادي فيه بالثأر، لا تُبدي مقاومةً تُذكَر أمام ميلٍ غامضٍ في نفسها؛ وفي الفصل الأخير، أمام تمثال الآمر، عندما يجثو البطل المطارَدُ على ركبتيه، ويتضرّع طالباً منها الرّأفة، فتصرِّحُ في مناجياتها الجانبية بما كان قد استشفّه دون جوان في نفسها من قبل:

«آه، أيه أعجوبة

تُذلُ من احتقرني

فتجعله يقوم بعملٍ مهين، والدموع في عينيه!»

وتتوجه إلى التمثال:

«يا شبح والدي - اغفر لي ضعف قلبي»

(الفصل الخامس - المشهد الخامس)

في هذا المحراب، الذي سيتحدى فيه جوان، قبل أن يُصعق، آمراً لايتحرّك ولاينطق، تتجّه كلُّ الأنظار نحو آنّا، التي ترتقي إلى مرتبة بطلة وحيدة، وُهبت قلباً، عذاباً. إن مأساة الفتاة التي تنقاد رغماً عنها نحو قاتل أبيها، إنّما هي التي تهمُّ غولدوني أكثر بكثير من مغامرة دون جوان. فإذا كان الحبّ المحرّم يشدّها دون رضاها، ولكن ليس في غفلة منها، فإن آنّا تبيّن ذلك باعترافاتها المواربة، من خلال مناجاتها الجانبية، أو اعترافاتها

الموجهّة إلى التمثال أكثر ممّا هي موجّهة إلى فاتن النّساء، الذي ما كان له أن يعرف شيئاً، لو لم يستشفّ ذلك، برغم إنكارها الظّاهري. ولكي نصل إلى الاعتراف المباشر، حتى ولو كان اعترافاً قسرياً، أو منقوضاً، فلا بدّ أن ننتظر القرن التاسع عشر، أن ننتظر ميريميه مثلاً: «ينبغي أن أكرهك، فلقد أهرقت دم والدي، ولكن ليس بوسعي أن أكرهك، وأن أنساك، فارأفْ بي». والحقيقة أن هذه الأقوال البالغة الوضوح تُقرأ في إحدى الرسائل، وهي تختتم بوداعٍ نهائي يُدينها[١].

ومهما يكن من أمر، فإنّ عاطفة آنّا المحرّمة سواء أكبُتت أو كبحتْ أو حُوّلت عن مسارها، أو اعتُرف بها، فهي تنتمي إلى عصر لاحق، وسيكون لا بدّ من أن تظهر في تلك الأثناء أوبرا موزار ومفسّروها الرّومانسيون.

---

(١) أرواح المطهر، في سلسلة: مؤلفات (بلبياد) صفحة: ٤٢٤.

الإشادة بآنا

دونا آنا هي الشخصية العاطفية
الكبرى في أوبرا دون جيوفاني

جون

هل يمكن أن نرى في أوبرا موزار مسرحية ذات شخصيتين: أي مجابهة بين دون جوان ودونّا آنّا؟. «إن دونا آنّا هي ندٌّ دون جوان»: إن هذا التقليص الجريء لأوبرا دون جيوفاني هو في أساس التفسير الذي يقدّمه ا.ت. هوفمان[1]: فقبل أن ينظِّر لتفسيره هذا، يحضر راوي الحكاية عرضاً للأوبرا، وهو نصف شاردٍ عنه، ولايُعير انتباهه إلا لابنة الآمر وللبطل، فيضرب صفحاً عن المشاهد المخصّصة لإلفير وزيرلين، أو يوردها، على سبيل التذكير بها، فهو يعتبر أن لا شأن لهاتين الشخصيّتين، ومن لا يعرف الأوبرا إلا من خلال وصف هوفمان لها، يرى فيهما فقط شخصيّتين ثانويّتين تابعتين لبطلة واحدة فريدة، تلك البطلة التي آثر موليير الاستغناء عنها بالذات. فأيُّ قلب هذا لكل النِّسب؟ وتلك قراءة موجّهة ومتحيّزة عمداً لمستمع يخلط بين البطلة، وممثلة دورها على المسرح، بجعلهما تحملان العاطفة نفسها. وهل هذه هي القراءة الوحيدة الممكنة؟

---

(١) ا.ث.ا: ارنست تيودور أماديوس هوفمان هو كاتب ومؤلف موسيقي ألماني (١٧٧٦-١٨٢٢) ومؤلف أوبرات وقصص خيالية (كسارة البندق)، ملك الفئران، مناجم فالون، وأميرة برامبيلا الخ..).

إن تنظيم الفصل الأوّل، كما تصوّره دابونت وموزار واضح جداً، فهو تنظيم ثلاثيٌّ الجوانب: هناك ثلاثية نسائية تسبق كل وجه منها بالتعاقب ثلاثة تنوّعات لأشكال الاعتداء الدّونجواني، آنّا (الفصل الأول- المشهد الرابع)، إلفير (٥ و٦)، زيرلين (٧-٩)، إنهنّ منفصلات في البداية، ثم يتقاطعن، ويتلاقين ليُشكّلن ائتلاف الضحايا وحلفائهن ضدّ المخاتل، الذي يزداد عزلة في حمّى ملذّاته، وصولاً إلى خاتمة الأوبرا التي تعزف ألحان الرقص جنباً إلى جنب مع صلاة الأقنعة الثلاثة مبرزة اللحن الأساسي المتطابق معها، لحن اللذة والقصاص، لحن الاحتفال والموت. على هذا الأساس، ينبغي أن نقرَّ لآنّا موزار بمكان متميّز، فهي تفتتح الأوبرا بمقدّمة القدّاس التي تمزج بشكل قوي، ومن خلال مجابهة الرّجل والمرأة، بين الاغتصاب والقتل، بين نداء الثأر، والدّموع على جثمان الوالد. إن الموضوعات الكبرى موجودة من النّاحية المسرحية والموسيقية. أما الحلّ وتجلي الميت للمرّة الثانية، وتألّق المعتدي القاتم، فهي أمورٌ تحتويها ضمناً مشاهدُ الافتتاح هذه، حيث يتم التعبير بشدة عن الموضوع الغرامي، والموضوع المأتمي. ثم أن حضور آنّا لايمّحي بعد ذلك، على عكس أوبرا برتاتي- غازّانيغا التي جعلت ذلك الحضور يختفي من المشهد الثالث، حالما تحصل آنّا على وعد من أوتافيو بملاحقة القاتل[1]. أما عند موزار، فتعود آنّا على الدّوام، وتُعلن عنها الفرقة الموسيقية بأنغامٍ جادّة، وهي التي تقود المعارضة الموجّهة ضدّ البطل إلى أن تتمّ تلبية مطالبها، بعكس إلفير وزيرلين الشدّيدتي التردّد والواقعتين تحت سحر الفاتن، والمستعدين دوماً للاستسلام لجاذبيته، وهي تمثّل القوّة والثبات على فكرة واحدة.

إنّ هذا دون ريب هو الذي استرعى انتباه بعض المفسّرين، وهوفمان في المقام الأوّل، فلم يكن عليه أن يجتاز سوى خطوةٍ واحدة ليجعل آنّا تحظى

(١) حول الأوبرات الإيطالية للسنوات (١٧٧٧- ١٧٨٧)، وخصوصاً حول برتاتي واستخدامه لمسرحية موليير، انظر فيما بعد، الفصل ٢ القسم ٢.

بامتياز يقتصر عليها، وليجعل منها بمفردها شريكة البطل «ندَّ دون جوان»، وهذا يتضمّن التعارض والمساواة فيما بينهما، فيضع راوي الحكاية في مركز الأوبرا ثنائياً مهيمناً، هو هذا الثنائي بالذّات، وتلك نظرةٌ عميقة وغنيّة، ولكنّها تبتر الموضوع على نحو خطر، وهي لا تحطُّ من قيمة إلفير وزيرلين فحسب، وإنّما أكثر من ذلك، من قيمة ثنائيٍ مزدوج تكوّنه آنّا: وهو الثنائي الذي تشكّله بصورة غير منظورة مع والدها الميت، الذي يستحوذ على تفكيرها، والثنائي الذي تشكّله مع أوتافيو، الشريك الذي يجب أن نتفّق على أنّه ضعيف قليلاً، ولكن لا شيء يُبيحُ لنا أن نتحامل عليه، كما يفعل الرّاوي الهوفماني بصورة منطقية جداً، على كل حال. وحول هذه النقطة، سيقتدي بهوفمان حتى أيّامنا هذه عددٌ لا بأس به من الشّارحين. وإننا نميل إلى القول إنّ هؤلاء المفسّرين يتّخذون مسلك الراوي نفسه: فباعتبار أوتافيو هو حبيب آنّا، فهم يُزيلون عنه صفة الخصم.

وما إن يتشكل من آنّا ودون جوان ثنائيٌ مهيمن، حتى تراودنا فكرة افتراض شيء من الميل الخفي لكل منهما نحو الآخر. فمن المؤكّد أن دون جوان كعادته برمٌ بالثبات على الحب، متحرّقٌ شوقاً للّقاءات الجديدة، ولكن، إذا اعتبرنا آنّا مختلفة عن كافّة النساء الأخريات، فإن هذا سيقودنا لأن نوليها سلطةً خاصّة على المتقلّب، وهذا ما يوحي به هوفمان: «عبثاً يريد دون جوان أن يتملّص من قبضة آنّا. (المقصود هو الفصل الأول)، ولكن، هل يؤيّد ذلك حقاً؟.. وهل ينزع منه إحساسَه بجريمته قدرتُه على التصرّف، أو هل يوقفُه ويوهنُ عزيمته الصّراعُ الداخلي بين الحبّ والكراهية؟» إن موقفاً مماثلاً في غموضه يُعطى لآنّا: فلماذا كلُّ هذه الضّراوة ضدَّ من كان يمكن أن تعتبره آنا في إحدى اللحظات الرجّل المحبوب؟ إن هوفمان يظن أنه يتبيّن في الكراهية وجهاً آخر للحب (وسوف يقتدي به حول هذه النقطة كل من جوف وميشلين سوفاج)، وحين يعمّق التحليل بهذا الاتجاه، فهو لا يكتفي بالإيحاء، بل يتخيّل عشيقةً مسلوبة الإرادة، ويائسة، اختارتها السّماء لتخلّص جون

جوان، وذلك بأن تجعله يحبّها. إنها لن تخلّصه من الهلاك، فحلٌّ الأوبرا يخالف ذلك، إلا أن اهتزازها النفسي كبير إلى درجة لن تقوى فيها على العيش بعد دون جوان، ومن هنا يأتي حلٌّ إضافيّ خاصٌّ بالحكاية، فالحسناء، التي لعبت دور آنّا، قد اندمجت بشخصيّتها اندماجاً كبيراً بحيث ماتت في الليلة التي تلت العرض المسرحي(١).

إن هذا يُعدُّ تفسيراً لعمل فني يصل عن دراية إلى ما وراء العمل الفني، من أجل التعمق في قراءة المعنى الدقيق الذي يخفيه اللّقاء بين شريكين تفرقهما أخطر الممنوعات، أيكون هذا كافياً لتشخيص علاقة الكراهية الغرامية الغامضة التي يُبنى عليها التفسير، بعيداً عن أية استعانة محدّدة بالنص، أو حتى بالمقطوعة الموسيقية؟ قلّما يهمنا ذلك، فالأمر يتعلّق بشيء آخر، إن الرّؤيا الهوفمانية العظيمة تُطرح علينا من خلال حكايةٍ خيالية عجيبة، فيروي مشاهدٌ مصابٌ بالهلوسة الأشياء التي يمكن أن يكشفها في موسيقا موزار خيالٌ تأثر بالغناء، وبالوحدة الليلية، وأحلام الحب. وهذا ترابطٌ جديد يظهر، وهو ترابطٌ لم يفكّر أيُّ مشاهدٍ في القرن السابع عشر أو الثّامن عشر في إقامته، وهاكم، في محصّلة الأمر ما يعتدُّ به من يؤرّخ لفكرة معيّنة: إن الفرضيّة الخلاقة، باعادة تكوين الزّمرة النسائية وبعزل آنّا وتكبيرها على حساب رفيقاتها، تقلب تناسق السّيناريو، وتعدّل صورة البطل، وأوبرا موزار التي يراجعها هوفمان، وتُعتبر عملاً تأسيسياً من الدرجة الثانية، ستمنح الأسطورة حيوية جديدة، ومغزى جديداً. فيولد دون جوان الرومّانسي من هذا اللّقاء، دون جوان الذي يوضع بمواجهة آنا، آنا بمفردها التي اختارها القدر، والتي تأتي إلى العالم لتجدّده بمعجزة الحب.

---

(١) ينبغي الإشارة إلى أن تفسير كيير كيغارد يستبعد، بصورة تدعو إلى التساؤل آنا وزيرلين لصالح إلفير وحدها، أما آنا فتُتَّهم بانعدام الأهمية! ومع ذلك فالحديث يدور حول آنا موزار.

إنّ أحد الاستنتاجات الممكنة إنما هو الاستنتاج الذي ستعطيه جورج ساند. فعندما تجعل مؤلِّفه: «قصر ديزيريت» ممثليها يعملون على أرضية مستوحاة من أوبرا دون جيوفاني، فهي تقول عن الممثّلة المكلّفة بأداء دور آنّا في تلك الليلة: «إنّها قد قرأت جيداً، وفهمت دون جوان هوفمان، وإنّها كانت تقوم بإكمال شخصية المغنّاة، وذلك بأن تدعنا نستشعر ظلاً خفيفاً من الانجذاب نحو عدوٍّ دمها وسعادتها الذي لا يُقاوم. وقد عولجت هذه النقطة بصوة مرهفة، بحيث كانت ضحيّةَ القدر الخفيّ هذه أكثر عفّةً وإثارة للاهتمام من ابنة الآمر القوية المعتدّة بنفسها، والتي تبكي أباها، وتثأر له، دون أن يعتريها الوهن، ودون أن تأخذها الرأفة. (الفصل العاشر).

وهذه بعضُ مراحل ارتقاء آنّا: مرحلة وجود امرأتين فقط حول دون جوان، عاهرة نجم عهرُها عن ماضيها الفاسق، والسيدة النبيلة التي هي هنا أرملة الآمر، ولم يكن المغوي قد رآها من قبل، فتحرّضه صعوبة الوصول إليها، فيغازلُها أمام القبر الذي تأتي لتصلّي بجانبه، ويحصل على موعد واعتراف منها: «آه! ليتني أقدر على كرهك!»، وما إن يقع في يد التمثال الذي دعاه إلى منزل آنّا، حتى تكون كلمةُ المدان الأخيرة نداءً لتلك التي يمكن أن تتوسّط له: «... لقد هلكت، وانتهى كلّ شيء، آه، يا دونا آنّا!». ذلك هو الزائر الحجري لبوشكين، (١٨٣٠).

وهناك مرحلة أرقى من ذلك أيضاً: وهي وجود شخصية نسائية واحدة في دون جوان وفاوست من تأليف غراب (١٨٢٩). إن هذه البطلة الوحيدة هي بطبيعة الحال آنّا التي يلاحقُها البطلان المتكاملان، واللذان يحبّ القرن التاسع عشر أن يقرّبهما وأن يدمجهما في بعض الأحيان، إنّها آنّا عصرية، لا تتهرّب من جاذبية الفاتن:

«إني أحبّك، ولكنّي لن أكون لك أبداً». (الفصل الثاني - المشهد الأوّل)، وهي صعبةُ المنال، لأنها تجسّد الشيء الذي ينبغي للبطل المثالي، سواء كان فاوست أو دون جوان، أن يسعى خلفه دون جدوى، وهكذا، فهي أولى

الشخصيّات الثلاث التي تختفي بالموت، إلا أن موت هذه العاشقة يترك دون جوان على حاله، متقلّباً ومنذوراً للشيطان. فهل سنرى الشرّير وقد خلّصته المرأة الفادية التي جعلنا الراوي الهوفماني نستشفّ وجودها؟.

إن المشهد يجري في قبو المدفن الذي يتواجه فيه المغوي والآمر، أما آنّا التي ماتت منذ بعض الوقت فتنبعث من قبرها، ويُحكم عليها بألف عام في المطهر لأنّها أحبّت دون جوان، إلا أن دمعة واحدة منه تخلّصها. ويتغيّر المتقلب بفعل هذا الحبّ، ويغرق في الصّلاة، تائباً ومكفّراً عن خطاياه. ويكون الانقلابُ كاملاً، فجميع قطع الرّقعة تعدّل مواقعها، وتغيّر اتجاهها: إذ يمّحي الفهرس، ولا تعود هناك زمرةٌ نسائية، وإنّما بطلةٌ بدّل الحب والتضحية صورتها، أما ميتُ القرن السابع عشر الكلّي القدرة، فلأنه لم يعد لديه أحد ليلقي به في النّار، فينتقل إلى الصّف الخلفي، كمشاهد بسيط لحلٍّ يفلت من بين يديه؛ فقد أتت ابنته لتأخذ مكانه، ولتستخدمه استخداماً معاكساً، فتخلّص بدلاً من أن تُهلك، وهي حين تقطع العلاقة الوثيقة التي كانت تربطها بأبيها، ستشكّل مع دون جوان الذي اهتدى إلى الوفاء زوجين سعيدين ومستقرين إلى الأبد (بلاز دو بوري، مجلّة العالمي، ١٨٣٤). ويمكن أن تكون هناك مرحلة أرقى من ذلك، وهي في الحلّ الذي أعاد ابتكاره زوريلاّ في إسبانيا للطّعن على حلّ القرن السابع عشر، على حين يستمر في منحى تيرسو اللاهوتي: فإن أسوأ الرّجال، والذي يُقدَّم باصرار على أنه الزّنديق والمجدّف، وباعتباره «الشيطان المتجسّد» سيكون أهلاً لعفو لا يستحقّه. فهل يمكن للشيطان أن يهتدي إذن؟ وأن يخلُص في اللحظة الأخيرة؟ أجل. بشرط واحد: أن يحبّ وأن تحبّه إحدى النّساء- وستكون هذه المرأة هي ابنة الميت- وأن تموت من جرّاء حبّها له، وأن تقامر بمصيرها الروّحي إكراماً له: «دون جوان، لقد قدّمتُ روحي إلى الربّ مقابل روحك الدّنسة.. فقال الربّ لي..: بما أنك لا تزالين وفيّة لهذا الحبّ الشيطاني، فستخلُصين أنتِ ودون جوان، أو ستهلكين وإياه.. وقد بقيت لنا هذه الليلة فقط لنعيشها. (الجزء الثاني، الفصل الأول،

المشهد الرابع). وإليكم الحلّ الذي، حين ينسخُ في البداية حلّ تيرسو، يصحّحه ليقلب نتيجته: إنّ البطل، الذي يمسك به الرّجل الرّخامي، يجثو على ركبتيه، ويسترحم السّماء، فيجيب التمثال: «فات الأوان»، وحتى هذه النقطة، يتمّ اتباع نفس خطا تيرسو، التي سيصحّحها الآن تدخّلُ ابنة الآمر، التي تموت من أجل المتقلّب، على غرار مارغريت فاوست: فالقبر ينفتح، وتقوم الميتة، وتأخذ بيد التائب اليائس: «لا، ها أنذا بقربك، يا دون جوان، ويدي تقوّي يدك التي ترفعها إلى السّماء رغبتك في التوبة.. إنّ الرب يستجيب لرجائي بخلاص دون جوان بجوار قبري». (الفصل الثالث- المشهد الثالث) وتنتهي المسرحية على غرار بعض التمثيليات الدينيّة القديمة: إذ يحلُّ محل تدخل السيّدة العذراء العجائبي تدخّلُ العاشقة التي ضحّت بنفسها، مخاطرة بهلاك روحها، لتخلّص الفاسق، وهكذا يُشادُ بقدرة المرأة، وقدرة الحبّ في هذا العالم، وفي عالم ما وراء الطبيعة. ونشهد المرحلة الأخيرة من ارتقاء آنّا، فالضحيّة القديمة الأكثر غياباً بين وجوه الكوكبة النسائية، تسيطر الآن بمفردها، وبقدرتها الكليّة، وقد تحكّمت لا بالبطلات الأخريات فحسب، وإنّما أيضاً بالوالد وبالمغوي: إن البنيان بأكمله يترجّح إلى جانب المرأة الفادية، فحتى لو كان منطق المنظومة يقتضي أن تتمتّع ابنة الميت بامتياز خاص، فقد يكون هذا الاختلال الجديد في التوازن خطراً على مستقبل الأسطورة(١).

وإذا قمنا بخطوة إضافية في هذا الاتجاه، فإن آنّا لا تعود هي آنّا، ولا الأسطورة هي الأسطورة، بسبب الاستبعاد الكلّي للآمر: فتأخذ الرأفةُ بـــ «ابن الشّر» أحد الملائكة الذي يقوم بحراسته، فيطلب أن يتجسّد على صورة امرأة،

---

(١) إن الحل ذاته موجود في مسرحية دون جوان، التي ألفها الكسي تولستوي (١٨٣٠): فآنا تحب دون جوان، وعندما تيأس من انتزاعه من حياته الفاسقة، تقتل نفسها، فيهتز كيان البطل لذلك، ويهتدي، ويترهّب، ويعيشُ حياةَ توبةٍ وتكفير. وهذا أيضاً هو حل مانارا أيضاً. وسنجد فيما بعد عملاً مليئاً بالمغالاة هو: دون جوان المهتدي من تأليف لافيردان (١٨٦٤).

ويكون له ذلك، ويغدو الملاك هو الأخت مارتا، الرّاهبة التي تُغرمُ بدون جوان، فيحبُّها، ثم يهجرها، فتقبل أن تبادل حياتها الأبدية الطّوباوية مقابل نهار واحد تقضيه مع الحبيب- الذي يهلك وإيّاها. إن هذا الحلّ المعاكس للحلّ السابق يشكل، هو أيضاً، من الفاسق والعشيقة زوجين لا ينفصلان، وهو حلٌّ ميلودراما الكساندر دوماس الرّديئة والواضحة الدّلالة بنفس المقدار: دون جوان دومارانا أو سقوط ملاك (١٨٣٦) حيث يتلاقى دون نظام فاوست ومانارا وإليوا.

وسنلاحظ أن هذا التائب الحسن النيّة، بانعطافه غير المنتظر، لا يُحدث أضراراً أقل من تلك التي أحدثها الفاسق العديم الذمّة، والذي يزعم أنه قد تبرّأ منه، فبدلاً من أن يتسبّب في هلاك نساء الفهرس الألف اللواتي تخلّى عنهن، فهو يتسبّب في الهلاك الخارق للطبيعة لتلك التي اختارها من بين كافّة النساء.

إنَّ رواية الأسطورة المغالية هذه هي التي تقصدها جورج ساند في ليليا (نص ١٨٣٩)، حين تتبنى وجهة نظر يسوّغها ارتقاء آنّا الخرافي، وستكون تلك هي وجهة نظر المرأة التي تدافع عنها «نصيرةُ المرأة» ليليا ضد ستينيو الفاسق. فيروي ستينيو هذا في جمع من النسّاء المرحلةَ الأولى من الخرافة: «كان الربُّ قد أدانه.. ولكن دون جوان كان يتمتّع بحماية ملاكه الحارس الفائقة الوصف.. وهل تعلمن.. ماذا فعل الملاك، عندما تحوّل إلى امرأة؟ لقد أحبّ دون جوان، وجعل دون جوان يحبّه، بغية تطهيره من آثامه وهدايته»، وهنا، حول هذا الموضوع، تتكلّم ليليا لتصوِّب هذه الرواية المتفائلة، والصّادرة عن الذكور «إنكن لا تعرفن نهاية الخرافة، وسوف أرويها لكن. فلقد أحب دون جوان الملاك ولكنه لم يهتد، فقتل شقيقه، وعاد إلى طريق آثامه، وفقد الملاك الذي أصبح امرأة صوابه..

ومات دون جوان دون أن يتوب في النهاية.. فنقص عدد ملائكة السماء ملاكاً واحداً، وزاد الجحيم شرّيراً».. والموعظة الأخلاقية المستخلصة من الخرافة هي: أن الرّجال قد خدعوا النساء في سبيل مصلحتهم، حين أسبغوا

الصّفة الشّاعرية على ذلك الذي «ألقى بكثير من المصائر في هوّة لا قرار لها». وبرفعه إلى مرتبةِ رمزٍ للجاذبية. (الفصل: ٦٢).

لقد شعرت الروائية أن شركاً يُنصب لآنّا من خلال تمجيدها: وهو شرك التميز، إلا أنه تميز خادع كان يُسلمُها للمغوي، بقدر ما يتأكد انخداعها المتزايد بالفضائل النسائية، كالإخلاص، والتضحية، والعاطفة التي تصل حدّ الكفر بالذّات، إن قصّة ليليا هي تحذير يتوجّه، وراء المستمعات، قارئات جورج ساند، إلى كافة النساء: لكي يكففن عن التضحيّة بأنفسهن من أجل الرّجل، من أجل ذلك الذي مجدّته أجيال من المؤلّفين (الذكور طبعاً) على حسابهن، باعتباره مخاتلاً ظافراً في البداية، والآن باعتباره خاطئاً يستحقّ رأفتهن.

ويعود الطّابع المقدّس للدّخول من جديد بشكل كبير، وذلك عن طريق الإكثار من التدخّلات الخارقة للطبيعة، فتجديد الحلول المأتمية، ووجود بُعدٍ ديني كان آخذاً بالاضمحلال منذ عهد تيرسو: تلك هي السّمة المشتركة بين النّصوص المرويّة الرومانسية، وهي تعبّر عن عودة إلى المنبع: وبالمقابل، فإن ثاني هذه السّمات يبتعد عن الأصل، لفرط ما غدا قوياً تأنيث الأسطورة التي كانت قد حوّلت المرأة إلى حالة شيء في لعبة هي وقفٌ على الذكور. وبواسطة آنّا التي ترتقي إلى دور بطلة رئيسيّة لا تلبث أن تستبعد كل ما عداها، تنتقل المرأة إلى مركز السّيناريو، وتصبح سيّدة مجموع الممثلين، وينتهي بها الأمر إلى أن تتحكّم بجميع القوى المذكّرة، سواء كان ذلك الأب أم العشيق، دون جوان أم أوتافيو.

إن سقوط آسر النسّاء هذا لا ينفي من زاوية أخرى تجميل صورة البطل، الذي يحمل من جديد فتنةً رمزية: «إنّه الرّمز العجيب للرجل على الأرض» (موسّيه)، إنّه رئيس الملائكة العاصي، والملاك السّاقط الذي يحلم بالسّماء، والشرّير الذي تخلّصه المرأة الفادية من الجحيم إلخ.. إن هذا المغوي يُعقلنه القرن الثامن عشر، إنما يستعير كلّ ما يجعله عظيماً، وما

يؤمّن له إشعاعاً جديداً، من أساطير فاوست ولوسيفير التي تصبح متشابهة معه منذ ذلك الوقت.

وليس هذا كلّ ما في الأمر، فإن مقتنص اللّذات، حين يلتقي آنّا المهيمنة تلك، يلاقي في الوقت نفسه الحب والموت، وابنة الميت التي حلّت مكان الأب المنهار هي التي تتكلم الآن باسم ما وراء الطبيعة، وتستقبل فيه الخاطئ المهتدي، وهذا الوضع هو الحدّ النهائي، ويتضمن مفارقة: فتريستان الضدّ يلتقي تريستان، من خلال انقلاب إضافي.

واليوم، ما الذي تبقى من ابنة الآمر؟ إن المؤلّفين يعلنون بكل ارتياح عن رغبتهم في التخلّص من الإرث الرومانسي، وهذا يصحُّ على البطل، وعلى نزوله إلى الجحيم، ولكنّه يصحُّ أقل من ذلك على البطلة التي أشاد بها القرن التاسع عشر، على حساب تضامنها مع أعضاء السّيناريو، ويبيّن ما يجري في أيامنا أن هذا التضامن ينتهي به الأمر إلى الانحلال، وأنّ القرن العشرين هو امتدادٌ للقرن التاسع عشر حول هذه النقطة: فتصبح البطلة معزولة أكثر فأكثر.

وتُعلن آنّا مونتيرلان: «أنت الذي أتيت بي إلى هذا العالم». وآنا لا تقول هذه الكلمات لوالدها، وإنّما لدون جوان (الفصل: ٣، المشهد: ٥). وهذه شهادةُ تبعيةٍ لبطل المسرحية الأوّل، ولكنها أكثر من ذلك، علامةُ قطيعة، تصبح منذ ذلك الحينَ قطيعةً ناجزة مع الميت، الذي يعامل هو نفسه باستهزاء. أما بطلة فريش فهي تتحلّل إلى شخصيتين، آنّا الحقيقية التي يمتلكها البطل ويلفظها، فتقتل نفسها، وبديلتُها العاهرة التي تعكس الأدوار، وتسيطر على المغوي، لتجعل منه زوجاً ورب عائلة. إن شو، في كتابه: الرجل والرجل المتفوق كان قد وضع تصوّراً لشخصيّة آن التي ترمز إلى الطبيعة النسائية، وتجبر جون على الزّواج منها، فإن تلك التي كانت تعاني من ملاحقة البطل لها، قد تحوّلت إلى مُلاحِقةٍ له.

إن المرأة تنتصر على الرّجل، ويغيب الوالد، وتنفصم جميع العلاقات، وتطرأ عليها التعديلات، ويتطاير النموذج ذو المكوّنات الثلاث مزقاً. وبسبب تصدّع هذا النموذج، يبدو أن آنّا الأسطورة في طريقها إلى الاضمحلال، فهي تفقد هويتها، حين تفقد منظومة العلاقات التي كانت مُدرجة فيه تماسُكها. وإنه لأمرٌ منطقي أن تُلاقي ابنة الميت المصير المقدَّر للميت نفسه: وبما أنّ هذا الميت قد أُهين وحُرِّف بشكل هزلي أو استُبعد، فإن آنّا لم تعد سوى امرأة مثل باقي النّساء.

٣- البطل

الهالك وقضاته

«يشاء الله أن تجازى على خطاياك
بين يدي أحد الموتى»

تيرسو

«دون جـوان لا يـذهب إلى الجحـيم
بل إلى الجنة»

غوتييه

دون جوان هو مذنب مُدان، ومنتهكٌ للشرائع يواجه قاضيهِ أو قضاته. ففيم هو مذنب؟ وما هي الجريمة التي يستحقُّ أن يعاقب عليها، وأنّ يعاقب أشدّ العقاب؟ وحتى لو لم يكن مداناً دفعة واحدة، فهو مشبوهٌ منذ البداية، إنّ غالبية المؤلفين يضعونه في قفص الاتهام، في الوقت الذي يظهرونه فيه إمّا شديد الاستهتار، أو شديد التمادي في الخطأ، أو أن ثقته بحقّه أكبر من أن يُقرَّ معها بذنبه. إن دون جوان متّهمٌ يطعنُ على الاتهام الموجّه إليه.

ومع ذلك فلم ينجُ من التنبيهات والتحذيرات التي كانت تُصيبه، ففي نفس الوقت الذي يكدّس فيه مشاريعه الإجرامية، يشهد تكاثر عدد الضحايا والشهود الذين يحثّونه على التّوبة، قبل أن يأتي الموت. إن تكرار التحذيرات يقطِّع بانتظام مسرحية تيرسو الذي يجعل الخادم، والنسّاء المغويّات، والأب والآمر ينطقون بها. وهم جميعاً مكلّفون بإبلاغ الجاني بأنّه لا بدّ له أن يموت

ذات يوم، وأن يمثُل للحساب، وهذا أيضاً هو معنى الكتابة المحفورة على شاهدة القبر، والتي ستغدو قراءتها مذ ذاك أمراً تقليدياً. وفي المنظور اللاهوتي الموجود عند تيرسو وعند موليير كذلك، فإن تلك الإنذارات هي عبارة عن عفو يستخفُّ به الخاطئ المتمادي في الخطيئة، ثم يرفضه[1]، وفي كلّ مرّةٍ يُجيب المستجوبُ بنفس الصيغة المتملّصة التي هي بمثابة لازمة: إنّها مهلة طويلة. ويمكن لهذه اللازمة المستهترة أن تختفي بعد تيرسو، وسيُبقي المؤلفون بشتى الأشكال على الضّغط بفكرة الحساب الأخير على المجرم الذي يعاود جريمته، والمحاط بحشدٍ من الشخصيّات التي انتُدبت للوعد والوعيد، وموليير سيقوم حتى بتدعيم وجود هذا الحشد، باضافة شبحٍ محّجب إلى الميت يسبقه، ويُعفيه من التحذير الأخير: «لم يعد أمام دون جوان سوى لحظة واحدة ليكون بوسعه الإفادة من رحمة السّماء..». ولكن لماذا يحتاج هذا المذنب حاجة عاجلة لرحمة السّماء؟ ذلك لأنّه أساء إلى السّماء، لا بخيانته للنّساء، والأصدقاء، والأقارب، والأمير، وبقتله لكلّ من كان يعترضه في طريقه فحسب، وإنّما أكثر من ذلك، بتدنيسه لما ينبغي أن يبقى في منجىً عن التّدنيس، بتوجيه الإهانة إلى الموتى، من خلال ذلك الميت الذي يمثلهم جميعاً. وسواء أكان مؤمناً أم كافراً، فهو على أيّة حال. في نزاع مع السّماءُ بعد أن هاجم صور التشريع الإنساني. عكس ما يمكن أن يخطر لنا أن نخلص اليوم إليه، فليس طالب اللّذة، والمغوي العديمُ الذمّة هو الذي يُلقي به في الجحيم[2] القرنُ السّابع عشر الكاثوليكي والمتوسطي، وإنّما المسيءُ للرب، ومدنّسُ المقدّس، الذي يخرق الحدَّ المعطى للأحياء، ويزعجُ راحةَ الموتى، ويرفض أخيراً المغفرةَ التي تُقدم له للتوبة، وإن كانت توبةً متأخرة.

---

(١) انظر: ج، تروشيه، «موليير اللاهوتي في دون جوان» RHLF ١٩٧٢/٥-٦ صفحة: ٩٣٠-٩٣٣

(٢) انظر ب. بيناسار، الرجل الإسباني، باريس ١٩٧٥، صفحة ١٥٨-١٥٩ «نخطئ إذ نصدق إدانة الرأي العام العنيفة لخطيئة الجسد...»

إن المسألة المطروحة هنا هي مسألة تجريم البطل، وعلاقتهُ بأولئك الذين سيكون عليهم محاكمتهُ وإدانته أو تبرئته، ولكن باسم أية شريعة؟ وما هي عناصر الاتهام؟ وفي بداية الأمر، من سيكون المتَهمون؟

إن دون جوان الذي لا يُجري لقاءً واحداً دون أن يضيف شيئاً إلى قائمة آثامه، يحيطُ نفسه بحلقةٍ من الشهود الحانقين، وبدائرة من النظرات العدائية- التي لا يبالي بها: وينقسم جمهور المراقبين المنتقدين هذا إلى ثلاث طوائف من المهمّ أن نميز فيما بينها: ممثلو الديّان: الذين يرشدون دون جوان أو يتوعّدونه، وشركاؤه وضحايا المجتمع المدني الذين يمتحنونه، ويحرّمونه، وأخيراً المؤلفون الذين يفرضون حكمهم الشخصي، من خلال تنظيم تلك اللقاءات، وتلك الأحكام، على فئةٍ رابعة من الشهود، وهؤلاء الشهود هم من خارج المسرحية: وهم مشاهدو وقرّاء كل عمل فني ممكن حول دون جوان.

وبطبيعة الحال، فإن من يمثل المجموعة الأولى هو الميتُ، هو تمثال الآمر، ووسيط العالم المتعالي. إن هذا الميت، الذي ترافقه الجن، والهياكلُ العظيمةُ في بعض الأحيان، هو حاملُ الحساب الأخير المفوّض، والمسؤولُ عن النّهاية المأسوية. وهو الذي يصنع من البطل مرذولَ القرنين السّابع عشر والثامن عشر بلا مُنازع، ذاك الذي لم تعد السّماء تريده، لأنّه قد أصرَّ على رفض السّماء، بتغافله عن رؤية الإشارات التي كانت توجّه إليه. إنّ دون جوان هذا ليس مجرّدَ جانٍ نبذه مجتمعه، وإنما هو الخاطئ الذي يجد نفسه في النّهاية محروماً من نعمة السّماء، وملقىً به في غياهب الضَّلال، بسبب تماديه في آثامه.

ولكي يحصل دون جوان على المغفرة في اللحظة الأخيرة، فلا بدّ من شروط لن تتوفّر إلا في ذلك العصر الرفيق بالشيطان وأمثاله، والذي ندعوه عصر الرّومانسية.

وأوّل هذه الشروط هي أنَّ قوّةً من نفسِ منشأ رُسلِ عالم ما وراء الطبيعةِ التقليديين تأتي لتنضمّ إلى هؤلاء الرسل، ويمكنها أن تعترض على حكمهم:

وهذه القوّة هي الملاك الشّفيعُ، والعشيقةُ التي هُجرت، وماتت بسبب الحب. إن الميتة العاشقة تعودُ إلى العالم- شأن أبيها الآمر، ولكن لتخالفه، وتنتزع منه فريسته فتعارضُ ابنةُ القاضي العديم الشّفقة قوله: «فات الأوان» بقولها: «كلا! ها أنذا بقربك يادون جوان... لأنّ الرب يستجيب لصلاتي بخلاص دون جوان بجوار قبري.»، وهكذا تحيطُ الملائكة بالعاشقين اللذين نالا المغفرة وتحملهما إلى موطن الآلهة (زويلاً ١٨٤٤)، وخلافاً للرّواية السّائدة، فإن المهزومَ لم يعدْ دون جوان، بل الآمر؛ والنَصر هو من نصيب الضحيّة التي ضُحّي بها، من نصيب المرأة المحبّة التي تحتل مكان الأب المقتصّ، أكثر مما هو من نصيب المغوي. أما نتيجة المنازعة فتنقلب؛ ويدفع غوتييه بالمفارقة بعيداً، بحيث يتصوّر حلاً جديداً لأوبرا موزار: «لا يكفي أن دون جوان لن يذهب إلى الجحيم، وإنّما سيذهب إلى الجنة، وإلى أجملِ مكانٍ فيها أيضاً» (١٨٤٥).

ذلك هو الخاطئ الذي أصبح قدّيساً؛ وهذه هي المكافأة التي يخصّصها القرن التاسع عشر للتمرد القائم على الحب. وهكذا، فإن الميزان الإلهي الذي يزن دون جوان، من حلٍّ إلى حل، وبدءاً من تيرسو القاسي، قد انتهى به الأمر ليميل إلى كفّة الرّحمة، والعدل في النهاية يتخلّى عن دوره أمام الرأفة[1].

إلا أن علينا ألا نخلط نظام الأشياء: فإن دون جوان الذي يُقذَفُ به من الجحيم إلى الجنّة بكل جسارة، يظل شريراً في نظر المجتمع وقوانينه؛ فلقد أُقِرَّت آثامه، وقد تكون أسوأ من آثام سابقيه في العصر الباروكي[2]؛ أما انتشالُه

---

(١) يجد هذا التبدل في الاتجاه تبريره في التأثّر الدائم في القرن التاسع عشر بخرافة مانيارا كما يرويها ميريميه في: أرواح المطهر، وكذلك الأمر مثلاً بالنسبة لمسرحية ألكسي تولستوي (١٨٦٢): حيث يغرم دون جوان بآنا، ويهرب من التمثال، ويلجأ إلى أحد الأديرة ويموت بصيت القداسة. ويستخدم ديلتي الحل نفسه في مؤلفه: دون جوان، ١٩٣٠.

(٢) الباروكي: أسلوب فني خاص ساد في القرن التاسع عشر، يخالف الاتباعية ويتميز بالحركية والزخارف والحرية في الشكل. (المترجم)

النهائي، فهو لا يدين به للفضائل التي يتحلّى بها، وإنّما للحب الذي لا يستحقّه، ولشفاعة إحدى النساء، فالنعمة مجانية أبداً، وهي بالنسبة للرومانسيين، أُنثوية.

إن منتهكَ الشرائع لا يقصد عالم ما وراء الطبيعة فحسب، وإنّما يدخل كذلك في نطاق العدالة البشرية؛ فهذه العدالةُ لم يعد لها شأنٌ مع الخاطئ، وإنّما مع الجاني، وهي لا تزن الأخطاء، وإنّما الجرائم. وبدلاً من أن تعمل بواسطة الميت، وأتباعه أو بدائله- الجنّ والأشباح والملائكة- فهي تُنيب عنها سلّم المحاكم الاجتماعية بأكمله، بدءا من الملك إلى الخدم، ومن الآباء، والأشقاء، والأزواج إلى النساء اللواتي تعرّضن بذاتهن للإهانة. أما شرعتُها التي ترجع إليها، فهي القانون الذي ينطق باسم الدولة والنظام الأُسري(١).

قد نقول إنه لا يمكن إلا أن يختلط الحُكمان، وإن التمييز بين العدالة السّماوية والعدالة البشرية هو ادعاءٌ باطل، لأن العدالة السّماوية ليست سوى قناع أو انعكاس للعدالة البشرية. والنصوص هي التي ينبغي لها أن تُجيب على هذا الاعتراض؛ فيحدثُ أن توحي النّصوص بتلاقي المستويين، وأن يظهر الحلُّ الخارق للطبيعة وكأنه إطالةٌ لأجل الإدانة التي حكم بها المجتمع، وترسيخٌ لها وحسب. إلا أنّ هذه النصوص نفسها تتطلّب أن يتمّ مع ذلك الإبقاء على التمييز المقترح هنا. إن مغوي تيرسو يرتبط حتماً بالعدالة الملكية، ولكنّه لا يكفّ عن السّخرية من مليكِه، وذلك بإحباط مشاريع زواجه، والتغافل عن تحذيراته. ويرتبط في نهاية الأمر بعدالة الرب التي تختطفه من عدالة الملك، ولكون الغلبة هنا للخاطئ على الجاني. ويمكن للعلاقة بين النظامين أن تتقلب، وهذا ما يحدثُ بصورة منطقية جداً حين تغدو ومعالجةُ الموضوع علمانيّةً في

(١) لا يتساهل القرن السابع عشر مع العصيان ضد السلطة؛ ويتبين ذلك ف. أوبرون في مجمل الكوميديا الإسبانية: إن الجرائم التي لا تغتفر في هذه الكوميديا هي تلك الجرائم التي «تسيء إلى توازن المجتمع...»، الكوميديا الإسبانية ١٦٠٠- ١٦٨٠ باريس، صفحة: ١١١.

إيطاليا، ثمّ في فرنسا، إذ ذاك ينساق الكُتَاب للإغراء التالي: وهو أن يشدّدوا معارضه البطل وجميع المراجع الاجتماعية، فيعرضون رجلاً خارجاً على القانون، ومغامراً رفضه المجتمع، إن لم يكن مجرماً صغيرَ السّن، أو مجرّد طريدٍ جديرٍ بالشنّق قد دانه الجمهور إدانة واضحة، لا لبسُ فيها.

وهذه أمثلةٌ ثلاثة على هذا الحلّ الجنوني في لغات مختلفة: في إيطاليا، هناك سيناريو الكافر المصعوق الكبير الأهمية، والذي يروي أن أميراً من السّلالة الملكية قد التجأ إلى أحد الأدغال، فصار قاطعَ طريق يشعلُ الحرائق، ويسفكُ الدماء في كل مكان، ويقتلُ خصمه الرئيسي غدراً، ويضرب المرأة التي لم يعد يرغب فيها ضرباً مبرّحاً، وهي ليونورا العاشقة التي تتوبُ، وهي أوّل إلفير في هذه السّلسلة من النساء. والمشهد الأخير يؤكد على هذا السّلوك الشائن في الحياة، عن طريق عرض رؤيا الجحيم، حيث تنشد جوقةٌ من الجنّ حول الهالك: «قصاص الأثيم» (ماكشا، صفحة: ١٤٧). وفي فرنسا، هناك مثال المأدبة الحجرية أو الابن المجرم من تأليف فيلبيه، وسيفي بالغرض أن ندع الوالد يعرّف بهذا الابن المرجّس،

«الذي ليس في روحه سوى الكفر، وجنون الغضب
والذي سيحدث الدّمار والقتل أينما حلّ،
والذي، من غير مراعاة للجنس أو المكانة،
يقتلُ، ويختطفُ ويذبح، ويرتوي بالدم»

(الفصل الأول، المشهد الرابع)

ونجد اللون نفسه في الفاسق لشادويل والذي يرتبطُ مباشرة بالابن المجرم لروزيمون، وبالكافر المصعوق، ولكنه لون أشد سواداً ما أمكن: هناك رئيس عصابةٍ يرتكبُ عامداً كافة أنواع الرذائل، مثل الاغتصاب والذبح، فيغتال أباه، ويدسّ السُّمَّ لعشيقته... أما المشهدُ الأخيرُ، فهو الجحيم في هذه المسرحية أيضاً! وهذا تفرّعٌ جانبي، دون ريب، وهو تفرّعٌ ينفذ في القرن

الثامن عشر إلى استعراضات الدّمى، ويمتد بصورة استثنائية حتى يصل إلى الوحش الوليد الذي يقوم غوبينو بإخراجه على المسرح: «إن الجريمة بالنسبة إليه لا تثير الرّعب، ولا الاشمئزاز.» إنه أكثر أناقةً، وأكثر براعة فنية من تلك الوجوه الجديرة بالمشانق، والتي كان يتمّ تخيلُّها من أجل تربية الجمهور بمفهوم معيّن عن القرن السّابع عشر.

لنعدْ إلى الفرع المركزي، إلى موليير، لكي نتبيّن أنّه يجدُ توازناً بين العدالتين، حين يجعل من بطله جانياً، وخاطئاً في الوقت نفسه، ولنبدأ بإعارةِ الانتباه لغيابٍ كبير، هو غياب الملك، الذي كان شديد الفعالية عند المؤلفين الإسبان والطليان السّابقين لموليير؛ فإلى من ستؤوَلُ وظيفته، وظيفة حيازة السّلطات القضائية؟ من سيمثلّ القانون؟ من البديهي جداً أن يكون الأبُ؛ فموليير يُعطي دورَ الأب مهابةً لم تكن له في أيّةِ مسرحيةٍ سابقة، وذلك ليُسنِدَ إليه مكانَ العاهل الذي لم يكن بوسعه أن يدخله إلى المسرح. والحديث الأبوي الطويل (الفصل الرابع- المشهد الرابع) واضحٌ جداً بهذا الصّدد. إنه حديثٌ يجري من أوّله إلى آخره باسم المجتمع الارستقراطي، فالقيمُ النبيلةُ هي التي انتهكها هذا «الابن الساقط» والذي يجري تذكيره «بأن الرّجل النبيل الذي يعيش حياةً سيئة هو وحشٌ من وحوش الطبيعة.» وإنها لجناياتٌ ضد الحقّ العام تلك الجناياتُ التي يعنيها «ركام الأفعال السافلة تلك... وتلك السّلسلةُ المستمرة من الأعمال الشريرة التي تؤدي بنا في كلّ ساعة إلى أن يضيق بنا حلم المليك»، إن دون جوان، كما نرى، يرتبط بسلطة القضاء الملكي، فهو جانٍ عادي[(١)]، وحتى لو أن «منزلته» تجعل لجناياته دوياً فاضحاً، وفاضحاً بصورة متعمّدة، فإن

(١) إنه مذنب أمام القانون بجنايات يستحق عليها عقوبة الإعدام؛ فبالإضافة للقتل الذي حصل على عفوٍ عنه، هناك الخطفُ بقصد الإغواء، وهو اختطاف الراهبة والزواج العرفي بها (في الخفاء). انظر: و. غيتون: «موليير رجل قانون في دون جوان» RHLF، ١٩٧٢/ ٥ - ٥، صفحة ٩٤٧، وما بعدها.

الفاسِقَ يريد لنفسه أن يكون متمرداً وأن يكون، على نحوٍ مثير، ذلك الذي تظهره لنا جيداً الوقاحةُ الباردةُ التي يستقبل بها الإرشاد الأبوي. ونشير هنا بصورة عابرة إلى أن هذا الأب الذي يلعن ابنه لا يتّفقُ في شيء مع صفات الرجل العجوز الخَرِف، الكثير التأنيب، وليس أسلوبه هو أسلوب عجوز الملهاة؛ وهكذا، فإن الإهانة التي يُطلقها دون جوان حالماً يبتعد دون لويس: «هيا! فلتمتْ بأسرع ما يمكنك ذلك...» تهدف لاجتذاب استنكار ذلك القاضي غير المنظور نهائياً، وهو الجمهور الذي اغتاظَ بسبب التحقير الموجّه للأب المسكين دون مبرّر. إن الوالد لم يُقتَل بصورة فعلية، إلا أن هذه الأقوالَ القاتلة هي جريمةُ قتلٍ ارتُكبت في النفس، ومن وراء ظهر الضحية. فالجريمةُ الكلامية التي تجري على مسرح لم يعد يسمح بسفك الدم على خشبة هي جريمة واضحة.

أما المشادّة الكلامية بين الأب والابن فلا يُصغى إليها، أو لا تقرأ بمفردها، بل تفصلُها وصلةٌ قصيرة، يتلوها في الحال مشهدٌ يوازيها موازاة دقيقة، وهو المشهدُ الذي تحثُ الزوجة فيه زوجها على التوبّة (الفصل: ٤، المشهد: ٦)، فتظهرُ إلفير بصورةٍ غير منتظرة، «كسيّدة محجبّة»،وتأخذ بالتوسّل. إلا أن هذا التوازي الخاص بمسرحية موليير، ستضافُ إليه معارضةٌ وثيقة الصّلة تماماً بالتمييز الذي نفحصه هنا: لقد كان الوالد يخاطب الجاني، والعشيقة تُناشد الخاطئ. ودون لويس يوجّه اللوّم باسم السّلطات الدنيوية، وتتدخل إلفير «لتُبلغه تحذير السّماء»... هذه السّماء نفسها التي لامست قلبي... وأوحت إليّ أن آتي لألقاك، وأن أقول لك من قبلها إن إهاناتك قد استنفدت رحمتها...» لقد تغيرت السلطة القضائية من مشهدٍ لآخر، ومن خطيبٍ لآخر، فلم يعد الأمر يتعلّقُ بعقوبات العدالة الدّنيوية وإنّما «بعدالة السّماء... فقد لا يكون أمامك يومٌ واحد لتتمكن من أن تُفلت من أكبر المصائب جميعاً.»، إن هذا النداّء يقع في مكانٍ حسن ضمن سلسلة التحذيرات التي تُقطِّع، كما نعلم، مسارَ حياة المغوي؛ فالعشيقةُ التي تهتدي تدعو الخاطئ

إلى الاهتداء، «إلى توبة عاجلة...، فلا تبخلْ علي بخلاصك[1]»، أما الحبّ الذي يغدو «حناناً كلّه طهارةٌ» فيصبح حباً متوسّلاً عن طريقة الدموع؛ فلم يكن بالإمكان أن يبرز كاتبٌ إبرازاً أفضل، حتى بطريق التجاوز، التباينَ بين هذين النّمطين من الكلام، وذلك التمييزَ الواضحَ الذي يقيمه موليير بين مرجعي الحكم على البطل اللذين يُدينان البطل بآن واحد وهما: «السّماء التي أهينت، والقوانين التي خُرقت» فهما، كما سيقول سغناريل، في كلمته التأبينية الصغيرة، التي هي بمثابة خاتمة للمسرحية، هما المعياران اللذان انتهكهما الفاسق بصورة متناوبة، فدون جوان مدانٌ من جهتين، السّماء والقوانين.

وهناك ملاحظةٌ أيضاً: ففي هذين المشهدين المكمّلين، يبقى سلوكُ البطل هو ذاته، في الوقت الذي يختلف فيه عن سلوكه في المشاهد الأخرى. إن مسرحية موليير تتألفّ من سلسلةٍ من الثنائيات، أي من الحوارات الثنائية التي يكون خلالها زمامُ المبادرة بيد دون جوان عادةً؛ أما هنا، فالأمر مختلفٌ: هنا مناجاتان، مقطعان طويلان مفردان يُصغي إليهما دون جوان الذي تحوّل فجأةً إلى شريك صامت، دون أن يجيب بكلمة، إلا أن تكون إجابته مقتضبة في نهاية كل مناجاة، وهي إجابةٌ هجوميةٌ بالنسبة للمناجاة الأولى، ومتملّصةٌ بالنسبة للثانية («يا سيّدتي، لقد تأخر الوقت، فامكثي هنا...»)، والتي لا تشكل إجابةً على أية حال. إن هذا الصّمت الغريب من ذلك المحدّث البارع محمّلٌ بالمعاني: فما معنى هذا الصّمت، إن لم يكن معناه رفض المخالف في الرأي الذي ينكر الوعظَ المزدوجَ، دون أن يتنازل حتى للدّخول في المناقشة. وأمام هذين المعيارين اللذين يضعانه في قفص الاتهام، يبرّئُ البطل نفسه، كما لو أنّه يتظاهر بأن لا صلة له بإحدى السّلطتين القضائيتين أو بالأحرى. وبواسطة

---

(١) انظر: ج، تروشيه، «موليير اللاهوتي في دون جون» RHLF، ١٩٧٢/ ٥-٦ صفحة ٩٢٨ وما بعدها، وهي صفحات تلقي المزيد من الضوء على المعرفة الدقيقة التي كان يمتلكها موليير عن المذهب الكاثوليكي، بما يتعلق بنقطتي: التمادي في الخطيئة، والاهتداء الجوهريتين.

صمته، يستبعدُ البطل نفسه من عالم القانون، سواء كان بشرياً أو إلهياً؛ فيمكن لممثلي القانون أن يتكلّموا بقدر ما يريدون، فلن يكون بوسع القول المقْنع أن يؤثّر فيه، ويفسّر سغناريل هذا السّلوك المراوغ تفسيراً صحيحاً، إذ يخلص إلى القول: «أي أن كلماتها لم تُحدث أي أثر فيك.» أما السّيد، الذي لا يجيبُ أبداً، فيؤكد متملصاً: «هيا بسرعة، إلى العشاء» (الفصل الرابع، المشهد السّابع)، وهذا ما يمكن أن يترجم في المنظار الدونجواني بـــ: فلنعد أخيراً إلى الواقع.

هذه هي فرضيّة هوفمان المجدّدة التي تقلب صورة البطل في علاقاته مع قضاته، فكونُ الشخصيّة قد أُشيد بها إلى درجة «أن الطبيعة عاملتها على أنها ولدها المفضّل» وأنها مزوّدة بكلّ مواهب العقل والقلب، «وأنه قد قُدّر لها أن تكون لها الغلبة والسيطرة»، فإن هذا يكفي لتبرئتها، أو لمنحها على الأقل الظروف المخفّفة: وماذا عن مقتل الآمر؟ وماذا عن النساء المغويات والمهجورات؟ إن هذا حادثٌ بسيطٌ، وتلك مغامراتٌ غرامية؛ فالمذنب لم يعد قابلاً لتجري مقاضاته في المحاكم. ولئن ظل مرذولاً، فإنّ وضعه كملعونٍ ينقلب لمصلحته لأنه يفيد من الهالة المحيطة بكبار القراصنة الرومانسيين الذين تزخر بهم التمثيليات العاطفية (الميلودراما) مثلما تزخر بهم الكوميديا الإنسانية[١] أو قصص ستاندال. أمّا الخاطئ فقد حُلَّ هو أيضاً من خطاياه، طالما أنّ أعمال الاحتيال المتعدّدة التي ألقت إلى التهلكة بالكثير من البريئات، قد سوّغها البحثُ عن مثلٍ أعلى مجهول، لم تكن أيةُ واحدة منهنّ قادرةً على منحه إياه. وهكذا يتحوّل الخاطئ إلى روحٍ متديّنةٍ خدعتها الألوهية، حين رفضت تلبيةَ أمانيها، التي كانت قد أيقظتها فيها، ويكفّ الفاسقُ عن أن يكون مذنباً أمام الله، ويخال أن السّماء هي التي يمكنه أن يضعها في قفص الاتهام، ويصير المتهّم قاضياً. ومهما يكن من أمر، فقد حُلَّ من خطاياه، في البداية بصورة ضمنية في النصوص التي تقدّم تفسيراً جديداً لأوبرا موزار التي لابدّ من القبول بحلّها، وثم إنه حُلّ بصورةٍ

(١) الكوميديا الإنسانية: عنوان عام جمع بالزاك تحته رواياته بدءاً من طبعة عام ١٨٤٢. (المترجم)

فعلية في أعمال إعادة الصياغة المتأخرة التي تخلّص المذنب التائب. وهاكم أيضاً حكمَ ناطقٍ باسم الأخلاق البورجوازية في نهاية القرن التاسع عشر، وهو دوماس الابن: إن دون جوان «في الأسطورة، وعند تيرسودومولينا قد... بُرِّئت ساحته منذ زمن طويل. وهو لم يرتكبْ، من ناحية أخرى، سوى زلاّتٍ صغيرة في نظر الأخلاق الإنسانية... فهل تُعتبر جريمة الحبّ جريمةً فعلاً؟»[1].

انقلاب على المستويين والمقدّس؛ وهما لا يزالان حتى الآن متميّزين، فيأخذان بالاختلاط. إن دون جوان القرن التاسع عشر المدانُ والمبرّأُ في آن واحد هو أيضاً تجاه الله والمجتمع.

وربما كانت النقطةُ النهائيةُ في هذا المسار هي مغوي النساء لمونتيرلان الذي يصوغه على نحوٍ يفي بالغرض في ردّه على الآمر الذي ينذره بأن عليه أن يتوب، حسب القاعدة المتّبعة، وإن خلت من القناعة: «لن أطلب المغفرة من إله غير موجود على جرائم غير موجودة.» (الفصل: ٢ المشهد: ٩). وفي أيامنا، في غياب كلّ محاكمةٍ قضائية معترف بها، فإن دون جوان لا يشعر في قرارة نفسه بأنّه مذنبٌ أو جانٍ وخصوصاً أن دوره قد تقلّص إلى وضعه كمغوٍ فقط: «أي شرّ فعلت؟ لقد جعلت النساء سعيدات» (المصدر السّابق) لم يعد هناك قاضٍ، ولم تعد هناك خطيئةٌ، وإذن فلم يعد هناك مذنبٌ، ولم يبقَ على المتهّم إلا أن يبرّئ نفسه بنفسه[2]..

---

(١) من مقدمة هــ. روجون لكتابة ميرموند. باريس ١٨٩٥، الصفحة ١٩- ٢٠، في قصة روجون هذه، يعترف دون جوان الذي بلغ الستين من عمره بخطاياه لفارس شاب يرى فيه صورته القديمة. وقد كانت خطيئته الوحيدة هو أنه لم يكن بمقدوره أن يكتشف في شخص إلفير التي ماتت من هجره لها، المرأة الوحيدة التي أحبها، وهنا المذنب هو قاضي نفسه وقصاصه في ندامته.

(٢) انظر ا. أوبي، رجل الرفات (١٩٤٩)، يعود النص الأول لعام ١٩٣٤: «ليست هناك جريمة» هكذا يعلن البطل للملك الذي يتهمه بقتل الآمر، ويكتفي دون جوان بالدفاع عن نفسه، لأنه قد هوجم من خلف ظهره.

بايرون.

من الآن فصاعداً، يرى المدانُ نفسَه بريئاً، وأن صحيفته قد ابيضّت لدى الجميع، وهذا هو حكمه الذاتي، وهو أيضاً حكمُ الجمهور، ذلك لأنّه حكم مؤلّفيه.

إن كتّاب القرن السّابع عشر المسرحيين، كما بينّا لم يكونوا يخفون موقفهم: بدءاً من مسرحية المغوي إلى الابن المجرم، أو إلى مسرحية الماجن المعاقَب؛ فهم يقفون على بُعد معيّن من بطلهم، ويرتّبون الأمور ليجعلوا الحكم الذي يصيبهُ مقبولاً، حتى ولو أن الفنانين الأكثر براعةً يضعون في هذا الحكم ما يحتاج إليه من اللبس والغموض[1].

والرومانسية أيضاً هي التي ترسم المنعطف الخاص بهذه النقطة: فيقر غوتييه الذي يقدّم تحليلاً لأحد عروض الأوبرا: «أن النّاس يحبّون دون جيوفاني» ويقول موسّيه بصورة أكثر ذاتية: «وأنا، أحبك» (نامونا، الفصل: ٢، ٣٩)، ولأن بايرون وفلوبير وبودلير ولونو يتعرّفون أنفسَهم فيه، كما يتعرّفون شقيقاً لهم، كبرُ من خلال شقائه وخيبة أمله، فهم يتخيّلونه على صورتهم، ضجراً، متعباً، كئيباً، وربما مرذولاً، ولكنه محبوبٌ أو مثيرٌ للشفقة، مثل صورةٍ أخرى عن ذواتهم.

وسواء أكان دون جوان هو ذلك المصاب بالنّهك العصبي (النوراستينيا) الذي يستيقظُ وهو يتثاءب (موسّيه)، أم كان، على العكس من ذلك، ذلك المغوي الذي يندفع جذلان بقوة الشهّوة، كما يصوغه كيير كيغارد، فإن دون

---

(١) هل هو بطل سلبي؟ لا شك في ذلك بالنسبة لبطل السيناريوهات، عند فيليبه ودوريمون... أما المسألة فلا بد أن تختلف فيما يتعلق بموليير؛ وهذه منازعة قديمة، ولكن بريخت يبت فيها: إن موليير يقف إلى جانب بطله، وهو مخطئ في ذلك. انظر ج. كوتون (في طبعة البلبياد، ١٩٧١، الجزء: ٢، الصفحات: ١٩-١١) أو غارابون في أسطورة...، فلورانسا، ١٩٧٩ (مناقشات غارنيانو).

جوان الجديد هذا يُعالج كقريبٍ وكرفيق ممجّد، أو تعس في أغلب الأحيان، يتعاطف معه المؤلّفون ويحنون عليه.

لم يكن أحدٌ يحبّ دون جوان في القرن السّابع عشر، حتى ضحاياهُ النسائيةُ، عدا استثناءات نادرة؛ وإنّما ما إن نُسِبَ إلى جميع النسّاء ميلٌ عاتٍ إلى المخاتل، حتى انتقل تأثيرٌ ذلك إلى كُتّاب المسرح والمقالة، الذين نظروا إليه بعيني «إلفير». وعندما يفترضُ غوتييه أن موليير «يميل بعض الشيء إلى هذا الصّي السيء» ١٨٤٧، فعن أي موليير يتحدث، إن لم يكن عن موليير غوتييه؟، وعندما يكتب جوڤ «أن موزار يحبّ دون جوان حبّاً قوياً» فعلينا أن نفهم من ذلك أن جوڤ يحبُ دون جيوفاني عن طريق فهمه لموزارا: «إن حبّنا مع دون جوان».

ربما كان هناك بعضُ المفارقة في أن نُري، كما فعلتُ، في البطل المتألق، والنشوان بالحياة والفرح والذي نميلُ اليوم إلى تعظيمه، أن نُريَ فيه صورةً سوداء لمذنبٍ قد عوقب عقاباً عادلاً. وذلك لأنني، رغبةً مني في إحياء أصلٍ قد تمّ نسيانه بعض الشيء، تناولتُ في البداية منظورَ المبدعين الأوائل، منظور تيرسو، منظور القرن السّابع عشر الصّارم والدّيني؛ فدون جوان إنّما يتبدّى للوجدان المعاصر في جوٍّ آخر، فهو لم يبرّئ ساحتَه العفو الرومانسي الكبيرُ فحسب، وإنما أشادت به موسيقا موزار وطهّرته؛ لأن أغلب معاصرينا قد تلقّوه، ولا يفتأون يتلقّونه من خلال هذه الموسيقا.

وسواء كان هناك سوءُ فهمٍ لفكر المؤلف الموسيقي أم لا- إلا أن أحداً لم يعط صوتَ الآمر هذا القدرَ من الجهارة الذي أعطاه إياه موزار- فإن معرفتنا وخبرتنا بدون جوان مرتبطتان بالإصغاء للأوبرا؛ فيحدثُ أن نتبنى، وقد اجتذبتنا الموسيقى التي تحمل البطل وتبنيه، وجهة نظره التي تمر بشكاوى الضحايا مروراً عابراً، فنستسلمُ، نحن أيضاً، للجاذبية، لكن لجاذبية أنغام المقطوعة الموسيقية، ولحضوره الذي تغمره الجوقة الموزاريّة؛ وننسى المعارضات الحانقةَ التي تنفلتُ ضدّه في نهاية كلٍّ من

الفصلين ولا نحفظُ إلا أناشيدَه: نهاية أغنية الخمرة، واعطني يدك أيتها المسكينة. بل إنّ الجمهور، حتى النسائي، يغفرُ كلِّ شيء للمعتدّي، من أجل الفَرَحَ الذي تمنحه إياه بسخاء موسيقا موزار، وربّما أيضاً لأنه لم يعد هناك شيءٌ يذكر مما يمكن انتهاكه اليوم. قوّةٌ فرحةٌ، جرأةٌ وبراءة، هذا هو دون جوان عصرنا، من الآن فصاعداً، بفضل الأوبرا- التي يجري والحق يقال تقويمُها، وتصفيتُها بواسطة الإصغاء المتحيّز لها: فلم يعد دون جوان خاطئاً مرصوداً للظلمات، وإنّما «أمير النّهار» الذي يمنحُ السرّور والبهجة(١).

فإذا لم نتعرّف في دون جوان غير ملاكَ الشهوة المتألق، فإننا ننسى ذلك المقدار من الظُّلمة، والهياج المذعور الذي يبعثه الجمال المدمِّر، محرقاً كلَّ شيء في طريقه، لينتهي به الأمر، فيحرقُ نفسه، ويقدّمها للدّمار، حسب منطق الأسطورة الذي لا ينكره ميشيل ليريس لدى إصغائه لموزار: إن هذا الإسراف الذي لا كوابح له، وهذه الحياة المتأججة يحياها المرء في دُوار الموت(٢).

إن ساحر النسّاء لا يمكن فهمهُ- وهذا هو اتجاه موزار أيضاً- إلا مسحوراً، بدوره، بالشّر الذي يقوده إلى عناق المقتصّ الآتي من العالم الآخر.

---

(١) هكذا تماماً يتصور روجيه لا بورت بطل موزار في صفحات ممتازة، وملونة بالإضافة لذلك «لا يمكن أن نتصور بطلاً أكثر بعداً عن عالم دوستويفسكي من دون جيوفاني، فكيف يمكن أن تنتابه الندامة وهو الذي ينسى ماضيه نسياناً تاماً؟ إن براءة دون جيوفلني آسرة، بحيث لا يخطر لنا أن نعيب عليه أفعاله الأكثر قسوة، كما لو أن قوة وحشية كانت تدفعه، قوة حيوانية، وهي إذن قوة غير مسؤولة.».

(٢) «... المازح الثقيل الذي يعلمنا أنه لا يمكن أن نعيش حياتنا حقاً، إلا إذا عشناها صافية ومتأججة، وبالصورة المدوخة التي نحيا بها موتنا، وفي الوقت نفسه، بحيوية مفرطة لا كابح لها.»

ميشيل ليريس/ مجلة: أوبليك- العدد: ٥، صفحة: ١٠٧/.

الممثل ومشاهدوه:

يتظاهر أنه الدوق أوكتافيو. تيرسو.

الشفة كاذبة والجفن ماكر. دابونت.

إن دون جوان ممثلٌ يؤدي أدوار الحب، فيزاول بصورة متناوبة طريقتي التمثيل اللتين يقوم كلٌّ ممثلٍ بممارستهما من حيث المبدأ في آن واحد: فمن ناحية، يمارسُ التمثيلَ الصّامت الذي يقتصر على التعبير الجسدي، الذي هو في هذه الحالة الهوّية الوهمية التي يتخفّى دون جوان تحتها، تحت جنح الليل، على أنّه العشيق المنتظر، ومن ناحية أخرى، الدور المحكي، الحديث الغرامي الذي يقنع به فتياتِ العامة، في وضح النّهار، هذه المرّة، وتحت هويته الحقيقية يقنعهنّ بالهوى الذي لا يخامره. إن مغوي تيرسو ودون جوان موليير، وكلّ دون جوان آخر، يعلمون أنهم متلاعبون وغشّاشون، في نفس اللحظة التي يتكلمون فيها، ويقطعون الوعود[(١)]. إن الطريقتين كاذبتان، سواء كانتا حركةً أم كلمة، وهذا هو شرطُ تأثيرهما الفعّال على المشاهد، فنحن نعلم، منذ عهد ريكوبوني، وديدرو، أن الممثل المُجيد لا يحتاج لأن يُحسّن ويحبّ ليوهم الآخرين بأنه يحب.

إن الأمر الذي نبحثه هنا إذن هو علاقة الممثل دون جوان بالمشاهدين، الذين هم، في داخل المسرحية، مشاركيه في التمثيل الذين يتتابعون على خشبة المسرح.

إن دراسات علم الدلالات المسرحية، القليلة العدد جداً حتى الوقت الحاضر، تدورُ بصورة رئيسية حول أساليب التواصل، التي تربط المسرح

---

(١) إلا أن يقولوا ذلك عن طريق الغناء: ضع يدك هنا! ولكن هل تعني الموسيقى الكذب؟ إننا سنتفق مع جوف هنا، إذ يقول: «نحس في لحظة الإبهام التي تمر أن دون جوان يحب فعلاً.» صفحة: ٨٧.

بقاعة المشاهدين: النصّ المحكيّ، والتمثيل الجسدي واللباس، والإضاءة، والموسيقا، والمؤثرات الصّوتية[١] إن فئات الدّلالات هذه، باستثناء الفئتين الأخيرتين، مقبولةٌ جميعها على حدُ سواء، إذا أجرينا التغييرات اللازمة بالنسبة للرسائل التي يتبادلها على المسرح نفسه ممثلٍ آخر، من دون جوان إلى مخدوعيه. وإذاً فسنسمي في الصفحات التالية «مشاهداً» الشخصيّة التي ترسل إليها الرّسالة الصّادرة عن شخصيّة الممثل دون جوان، على أن نبقى عارفين أن هذا المشاهد على خشبة المسرح لا يجمع في شخصه كافّة صفات المشاهد في قاعة الجمهور؛ فهذا الخير سلبيٌّ عموماً، ومغفل، وهو غير قادرٍ على الإجابة بنفس منظومة الدلالات على الرّسالة التي يتلقّاها من المسرح، في حين أن المشاهد الموجود في داخل المسرحية هو ممثلٌ بحد ذاته، وممثلٌ كامنٌ على الأقل، ويمكن أن يغدو فاعلاً، وأن يجعل من نفسه، من خلال دوره كمتلقّ، مرسلاً يستخدم نظام الدلالات نفسه.

وفي البداية، ماذا عن اللِّباس الذي لولاه لما كان هناك تمثيلٌ مسرحي؟ بدءاً من تيرسو، وحتى غيلديردو، يمارس دون جوان التنكر بصورة مستمرة، ولشتّى الغايات، معدّداً أدواره المستعارة، فتبادل الملابس مع الخادم هو بصورة خاصة نقطةٌ ثابتةٌ تستخدمها أوبرا دابونت - موزار أوسع استخدام. ويمكن أن نقول الشيء ذاته بصدد برنس الخطيب الذي يثير الواقعة الحاسمة، ويعزّز الطليان والفرنسيون الأوائل حتى الهوس هذا الميل إلى التقنُّع، والذي يجعل بريغيل دودوريمون يقول، جامعاً بين التظاهر والتقلّب:

---

(١) إن أفضل إيضاح حول دلالات العرض المسرحي، هو حسب معرفتي، إيضاح إيفلين إرتيل «مبادئ في علم الدلالات المسرحي» مجلة: العمل المسرحي، العدد ٢٨-٢٩ (صيف- خريف ١٩٧٧) صفحة ١٢١- ١٥٠. وهناك بحث كامل تماماً يتعلق بالنص المسرحي كما يتعلق بالعرض المسرحي، عند آن أوبر سفليد، قراءة المسرح، باريس ١٩٧٧، وكذلك، ت، كوفزان: الأدب والعرض في لاهاي ووارسو ١٩٧٥، الجزء الثالث، ويمكن الرجوع من ناحية أخرى إلى ب- بافيس: مسائل علم الإشارات المسرحية مونتريال ١٩٧٨.

«إنه يغيّر وجوهه من لحظة للحظة.

يا سيدي، إنك تتقن جيداً تمثيل الأدوار...» (الفصل: ٤. المشهد: ٣) كما يجعل فيليبّان دوفيلييه يقول:

«ولماذا كلّ هذه الثياب أيضاً، وبماذا تفكرّ إذن؟» (الفصل:٣. المشهد:٣) وفي الطرّف الآخر من المسار التاريخي، سيرسل غيلديرود بطله الهزلي إلى تاجر الثياب المستعملة يستأجر لباس الدّور: لقد أحسنت بارتداء هذا الثوب الغريب، ثوب الكاهن، وحين تقنّعت به، أصبحت كاهناً حقيقياً.»، وهذا المتنكرّ هو الذي سيحاول، كمقلّدٍ هزيل، أن يطيل حياة الأسطورة، في إحدى المرافئ البلجيكية. فما هو تأثير هذا التمثيل على المشتركين في المسرحية؟ هذا هو السّؤال الحقيقي في المنظور الذي اخترته.

لن نتحدّث أكثر من ذلك عن الأدوار الصّامتة، عن أعمال التنكرّ، وتبادل الثياب التي تخدع بانتظام كبير، المتلقّين المعرّضين للإيهام المسرحي لسذاجتهم، وسنقوم بتحليل الأدوار المحكيّة عن كثب، وهذه الأدوار تستعين بسلّمٍ كاملٍ من الوسائل والمؤثرات الأشدّ تعقيداً بكثير، والتي تظهر بصورة أفضل الإمكانات الكامنة بين الممثل والمشاهد، وتشكل مسرحية موليير مرجعاً غنياً لهذه العلاقة نظرياً وعملياً معاً.

«اعترف لك يا سيدّتي بأني لا أمتلك موهبة النفاق، وبأني أحمل قلباً صادقاً» (الفصل الأول - المشهد الثالث)، إن هذه الفاتحة تستهل أوّل الأحاديث الكاذبة التي يضعها موليير على شفة دون جوان، وإن ذلك الذي لم يكف عن الكذب، قد بدأ يعترف بأنه عاجزٌ عنه.

إن الكاتب المسرحي يعلم جيداً أن على الفنان قبل كلّ شيء أن يحاول أن يجعلنا ننسى أنه يمثّل، وحسب النهج الذي ساد منذ القرن السّابع عشر إلى القرن التاسع عشر، فإن العرض المسرحي يسعى جهده، وهذا أمرٌ معروفٌ جيّداً، لينفي نفسه باعتباره عرضاً مسرحياً؛ وهو يكون ناجحاً بالقدر الذي

لا يعود فيه الجمهور المأخوذ به يعرف أنّه في دار المسرح. فهاهما، من حيث المبدأ، شرط وتأثير الإيهام المسرحي، وسيتصرّف على هذا النحو دون جوان الممثل حيال العديد من «المشاهدين» الذي سيجدون أنفسهم في طريقه، وهؤلاء سيكونون مخدوعيه، إذا توصّل إلى إقناعهم بأنه لا يمتلك «موهبة التظاهر»، أي: «أنه ليس لديه موهبة الفنّان».

إن ما هو جديدٌ، ومثيرٌ للاهتمام عند موليير، هو أنّه بدلاً من أن يصنع من بطله اختصاصياً بالخداع الغرامي فقط، فهو يبسط كفاءته كممثل إلى نشاطاتٍ أخرى؛ فبالنسبة لتمثيل الحبّ والسحر الفوري يكفي مشهدان في الفصل الثاني لإثبات مهارة المغوي الذي يمكنه أن يتعامل حتى مع عدد من مغامراته الغرامية المتوازية بآن واحد، وذلك بغية تحسين فنه.

إن لهذا الفنان المتعدّد الأشكال الحقّ في الظّهور على مسارح أخرى، وأن يكون معه مشتركون مشاهدون آخرون ليبسط سلسلة أدواره بأكملها، وصولاً إلى دوره كمنافق، والذي هو صورةٌ نموذجيةٌ عن الممثل، إذ نسمعه يقول عنه: «إنّه أفضل الشخصيّات التي يمكن تمثيلها اليوم ...» (الفصل: الخامس - المشهد: الثاني) فلكي يتمَّ إخراج شخصيّة أحد المتمرّسين بالكلام المخادع، كان لا بدَّ من إظهاره خبيراً بأسلوب التُّقى، مثلما هو خبيرٌ بأسلوب الإغواء، وقد يتحتمُّ أن ينجم عن ذلك أن يعمل دون جوان دوماً بأسلحة الكذب، أياً كان محادثه.

إن التمكّن من وسائل العرض ودلالاته ليس كل شيء؛ فإن التأثير الذي يحدث على المشاهد - المستمع هو الذي سيمكّننا من الحكم على فنّ الممثل، فكيف سيتناول الممثل هذا الفنّ ليجعلنا نصدّقه؟ وهل ينجح دوماً عن طريق الكذب في إقناعنا بأنّه يقول الحقيقة؟ وبهذا الصّدد، فإنّ مسرحية موليير تقدّم كشفاً جديداً بردود أفعال المشاهد أمام الممثل في العرض المسرحي؛ فمن التّصديق حتى عدم التّصديق، هناك المسافة الكاملة التي تفصل بين المخدوعين والمرتابين،

وضحايا الإيهام المسرحي، وبعيدي النظر الذين يبصرون بمحاكمتهم الوجه من تحت القناع؛ وبين كلّ مجموعتين، هناك بعض المواقف الوسيطة، أو المختلطة. ومن ناحية أخرى، فإنّنا سنتبيّن أن الكاتب المسرحي يجتهد في تنويع أنماط العمل الإغوائي الزمنية: فيكون نمطاً يحتوي مشروعاً (الفصل الأول - المشهد الثاني) أو نمطاً استذكارياً (كما عند غوسمان: الفصل الأول - المشهد الأوّل) أو نمطاً محذوفاً (كما عند ماتورين: الفصل الثاني المشهد الأول) أو على العكس من ذلك، أن يكون نمطاً مبسوطاً يمتدُّ من مقدّماته حتى إنجازه (كما عند شارلوت: الفصل الثاني المشهد الثاني) أو نمطاً مبتور البداية (دون لويس: الفصل الخامس المشهد الأول)، أو نمطاً منقلباً أيضاً، بشكله الأخير والسّلبي، شكل القطيعة (إلفير: الفصل الأول - المشهد الثالث)، وسنضيف إلى هذه المراحل المتعددة المبيّنة، المرحلة التي يوضّحها المتقلب في الحب بصورة نظرية في جهره بآرائه، في الفصل الأول، والذي يفترض الانتظار والتكرار، والامتداد الزّمني: «إننا نتذوّق الحلاوة القصوى في استمالة قلب حسناء شابة، بإغداق مئة ثناء عليها، وفي ملاحظة النجاحات الصّغيرة التي نحرزها على هذا القلب يوماً بعد يوم...» (الفصل الأول - المشهد: الثاني).

«لقد قيل لي دوماً أنّه لا ينبغي تصديق الرّجال أبداً...» وفي مكان آخر بعد ذلك:

«إنك تسعى لكي أصدّقك» (الفصل الثاني - المشهد الثاني). وبين أحد جوابي الفلاّحة التي يغازلها دون جوان والجواب الآخر، يجري التحوّل الذي يولّده الاستعراض الكلامي الذي يقوم به المغوي إنه تحوّل يجري من التحفّظ إلى الموافقة، فما الذي حدث؟ إن موليير يحدّد بوضوح الموضع الذي يتبدَّل فيه رأي المستمعة ضمن إشكالية الإيهام المسرحي. فيتعيّن على الممثل أن يكسب ثقةَ «مشاهد» يبدأ برفض الاندماج معه، فكيف يعالج جون جوان موليير الأمر؟ إنّه يستخدم الوصفات المجرَّبة، دون أن يكلّف نفسه عناءً كبيراً؛ فيستخدم في البداية الانبهار حيال القادمة الجديدة «هل رأيت شيئاً

أحلى...» ثم يستخدم صورةً متملّقة بتعابير جاهزة: «آه! ما أجمل هذا القدّ!... وما أظرف هذا الوجه!»، ويتبع ذلك العينان والأسنان والشّفتان. إنّها عباراتٌ لا تخلو من الوقاحة، وإطراءاتٌ لا تخلو من الرّيبة. إلاّ أن الخصم يصمد: «لا أدري إذا كان ما تقوله هو للسّخرية مني»، فلقد حان الوقت الذي سيُحكم فيه الممثّل قناعه، وليثبت الكاذب، شأن أيّ خطيبٍ في خطابه، أنه صادقٌ: «إني أكلّمك من أعماق قلبي»، وليقطع كضمان منه وعداً بالزواج، حسب التقليد الدونجواني: إنّما لا بدّ لهذا الضمّان الكلامي من كفالة، وتلك الكفالة ستكون سغاناريل: «إني أشهد هذا الرجّل على الوعد الذي أقطعه لك.» ويجيب الخادم بجملةٍ مزدوجة المعنى: «كلاّ، كلاّ، لا تخشي شيئاً، إنّه سيتزوجك، طالما أردت ذلك.»، تلك الجملة التي سيوضح معناها الوحيد الذي لا لبس فيه، عندما يكون سيّده قد ابتعد: «إنّه لا يقصد إلاّ إغواءك... إنه مزواج الجنس البشري» (الفصل الثاني - المشهد الرابع)، لكن هذا التنبيه يأتي متأخراً لأن المشاهدة قد خضعت لسحره ولأن ذلك المتظاهر استطاع أن يفتن الفلاحة فقط ببريق كلامه الجديد بالقصور، فيكفيه أن ينظّم عباراته الأنيقة ليخجل تلك التي لا تستخدم إلا لغةً متواضعة، وهي كلامها القروي: «يا سيدي، لقد أحسنت القول أيما إحسان بالنسبة لي، وليست لديّ النباهة الكافية لأجيبك.». ومن ناحية أخرى، فهذا نهجٌ اعتاده بطل موليير، وسنرى ذلك، وهو نهجٌ يتضمّن إسكات محادثيه. كما أن علينا ألا ننسى أن الممثّل لا يتصرّف مستخدماً لغته المدنيّة فحسب، فهو «سيّدٌ»، ورجل بلاط، يلبس رداء رجال البلاط الرائع الذي وصفه لشارلوت حبيبها بييرو بقوله: «لقد بهرتني رؤية ذلك الردّاء (الفصل الثاني المشهد الأول). إن جمهوره سريع التصّديق وأعزل، فما أسرع ما يبهره الممثّل بمجرّد ظهوره.

وسنتذكر، في المشهد المماثل في المسرحية الإسبانية الأصلية، أن المغوي كان يبرز نفوذه عائلته في البلاط، ويعد بالأحذية المذهّبة، وبالعقود والخواتم، فيحوّل الفلاحة بوعوده إلى سيّده مسبقاً. ومحتوى حديثه هو الذي

يقنع النساء أكثر مما يقنعهن أسلوب الحديث. وبالمقابل، فإذا وضع الوعد بالزّواج جانباً، فإن بليغ موليير المتصنع يكتفي، بغية الإغواء، بتقليب أوجه الدالّ، الدالُّ اللفظي والمتصّل باللباس معاً. وفي نهاية المشهد، يكون تمثيله قد فرض وهماً تعتقد المشتركة معه للحظة من الزّمن أنّه حقيقيّ. وذلك بالضّبط هو الإطار الذي يحدّد المشهد المسرحي، الذي بلغ هدفه.

وإذا كانت الفلاّحة تمثل بصورة نموذجية المشاهدة التي خضعت لتأثير الممثّل المغرر، فهي ليست الوحيدة التي تقع في شرك الحديث الخادع، وعلينا أن نضيف إلى زمرة المخدوعين، لاماتورين وحدها التي تحلُّ محلَّ شارلوت فحسب، وإنّما دون لويس، الذي يستمع إلى الكلام الورع بثقةٍ بالغة، والسيّد ديمانش، وسغاناريل أحياناً.

أما التاجر فهو حالة خاصةٌ للعلاقة التي نقوم هنا بتحليلها: «إنّه يأتي ليطالب بحقّه، فيتقاضى حسابه كلاماً، ويمضي مسروراً: «لقد أحاطني بكثيرٍ من اللُّطف والمجاملات، بحيث لم أعرف كيف أطلب النّقود». (الفصل الرّابع - المشهد الثالث)، فلقد لعب السّيد الإقطاعي الكبير دور الصديق والعشير الذي يعامل زائره على قدم المساواة مع نفسه، وهذا مجرّد وهمٍ لا يتّفق في شيء مع الواقع، ومع ذلك، فهو ينجح في فرض هذا الوهم بطلاقة لسانه التي لا تقاوم. ويكشف المشهد في الواقع عن وجهٍ آخر من وجوه موهبة الممثّل: إنّه البارع في استخدام الكلمة، وهذا ما يشترك فيه مع غالبيّة نماذج دون جوان، منذ عهد تيرسو، ومع فاتني النّساء في الأدب عموماً، وأكثر من ذلك، فهو عند موليير، المسيطر على كلام الآخرين، وهو الذي يسمح باستخدام الكلام أو يمنعه بصورة استبدادية، وهو لا يتصرّف على هذا النّحو مع السّيد ديمانش أو مع شارلوت فقط («ليست لدي النباهة الكافية لأجيبك»)، وإنما مع سغاناريل الذي يسكته عادة، اللّهم إلاّ إذا منحه عن عمدٍ حرية الكلام أو «التعبير عن مشاعره»، (الفصل الأوّل - المشهد الثاني)، وبشرط ألاّ يتجاوز

الحدود المسموح بها: فاللّوم غير مسموح به، والمنع في هذه الحالة صريحٌ، ويمكن أن يكون ضمنياً، عندما يحلّ البطل محلَّ هذا المنع تصرّفاً يعرف سرّه، كالسُّكوت التهكمّي الذي يشلُّ المحادث، فيصغي إلى حديث خادمه الطويل الذي ينافح فيه عن الدين، دون أن يقاطعه، فيفقد الخادم حالاً رغبته في الكلام: «فلتقاطعني إذن... إنك تسكت قصداً، وتتركني أتكلمّ لخبث في نفسك». (الفصل الثالث - المشهد الأول).

ونستنتج من ذلك أن العلاقات المتسلسلة في مراتبها تتبدّى بكلّ وضوح على صعيد الأحاديث المتبادلة؛ فالسيّد يبتّ بصورة قطعية بأمر الحق الذي يمنحه للخادم بالكلام، أو عدم الكلام، فيعامل هذا الخادم على أنّه عبدٌ مجرّد من الحرية الأساسية، وعلى العكس من ذلك، فإن حادثة الرجل الفقير الذي يرفض أن يجدّف تفضح فشل دون جوان الأكبر: فدون جوان لا ينجح في جعل محادثة يتكلمّ، والمتسوّل، حين يمتنع عن قبول الصّدقة من مالك السّلطة والثروة، بقول ما يطلبه منه، يقلب ترتيب العلاقات القائمة، ويثير الجدل حول مسألة التفوّق الكلامي التي اعتاد البطل الموليري التباهي بها. إن ذلك الذي يقبع، حسب الظّاهر، في آخر مراتب السلّم الاجتماعي يظهر في النّهاية، من خلال صمته وحده، سيّداً على السيّد الإقطاعي الذي يخرج مهزوماً من هذه المبارزة الكلامية الغريبة.

وليس هذا هو الفشل الوحيد، فإن الممثل يفشل أيضاً في إيصال رسالته المزيّفة، وذلك بأن يجعل الجميع يقبلون بعضاً من أكاذيبه. ولقد هّيأ موليير في الواقع بعض المعارضين الذين يفضحون أمر المخادع، وهم مشاهدون رافضون للمشهد الإيهامي، لأنهّم غير مستعدّين للإصغاء لما يرويه هذا المشهد، والأحاديث التقيّة ذاتها، والتي غالباً ما غرّرت بالوالد، تجعل دون كارلوس متشكّكاً بصدقها: «ماذا، أتريدني أن أكتفي بحديث كهذا؟» (الفصل الخامس - المشهد الثالث).

أما الكلمات، كعملةٍ زائفة فهي موضوعٌ طالما أعيد تناوله، وقد أقرّه وحلّله بشكل جيد كلٌّ من كل. رايشلر وم. سيرّ[١]؛ إلاّ أن إلفير هي أكبر من يقاوم حديث المتظاهر عند أوّل تجربة يستخدم فيها بلاغته كتائبٍ مزيّف: «آه، أيها الآثم، إني الآن أعرفك معرفةً تامّةً...» (الفصل الأول - المشهد الثالث)؛ وتستشف المرأة المحبة في الحال الحقيقة الخفية في ثنايا الكلام المخادع، تحت القناع، وتدرك أن العملة نفسها قد دفعت لها عندما كانت تتلقّى «العديد من الرسائل المشبوهة العاطفة، والتأكيدات الغرامية الحارّة، وضروب القسم المتكرّرة» (الفصل الأول - المشهد الثاني)، وهي رسائل يتّضح أنّها كاذبةٌ حين تقرأ فيما بعد، فسواء كانت لغة النِّفاق تستهدف دون لويس، أو إلفير فهي اللغة نفسها، أما إذا كانت أشكال الاستقبال ليست ذاتها؛ فهذا لأنّ توقعّات المتلقي ليست ذاتها: فالأب لديه إيمانٌ مسبق بتوبة ابنه، أما إلفير ودون كارلوس فهما يرتابان بالسّلوك المثير للكاذب، أثناء المشهد الذي يدور حولهما[٢].

أما سغناريل فيتمتعّ بوضعٍ مختلط؛ فهو تارةً موضعُ ثقة ومشارك، وتارةً ضحيةُ المهزلة المستمرّة التي تجري تحت ناظريه؛ إنه يعرف خفايا الأمور، ويعلم جيّداً أن سيّده يتظاهر بالحب في إغواءاته المتتابعة، بحيث يتفّق له أن يحذر من هذا السّيد: «إن سيدي محتالٌ...» (الفصل الثاني المشهد الرابع)، بيد أنه يكفي أن يبتكر سيّده هذا دوراً مستحدثاً، حتى يقع الخادم في الفخ، ويستسلم لخداع الحديث المنافق، قبل أن يزيل هذا الخداعَ إقرارٌ قد يكون

---

(١) كل. رايشلر؟: «دون جوان ممثلاً» مجلة أوبليك، العدد الرابع (١٩٧٤)، الصفحة ٥١، وما يليها. وم. سير: «موهبة دون جوان، أو ولادة الملهاة» مجلة نقد، رقم ٢٥٠، (١٩٦٨)، وانظر أيضاً: ج - غيشارنو: موليير، مغامرة مسرحية، باريس ١٩٦٣، في مواضع.

(٢) وليس هذا كل ما في الأمر، ولا بد هنا من إدراج تحليل للنص يرد على شفتي المخادع: فما هي علاقات الكذب في لغة وأسلوب وبلاغة الكاذب.

شريعة دون جوان الممثل: «ماذا؟ أنت تصدّق ما قلته لك منذ قليل، وتظنّ أن لساني يتّفق مع قلبي؟» (الفصل الخامس - المشهد الثاني).

وسواء كان سغاناريل ضالعاً في هذه اللّعبة المزدوجة أو مخدوعاً بها؛ فإنه بعكس سيّده الشيطاني، يقوم بحركةِ تراجعٍ، عندما يقترح عليه دون جوان، الذي يسعى حثيثاً لتوريطه في أعماله التنكّرية المهووسة: «أيتها السّماء، بما أن المسألة مسألة موت، فتكرّمي علي بألاّ أُعتبر إنساناً آخر.» (الفصل الثاني - المشهد الخامس)، وهذا ما يعادلُ رفضاً صريحاً لوضعه كممثل، إن سغاناريل، بخلاف ليبوريلّو، لا يريد أن يكون دون جوان، بل يرغب أن يبقى على ما هو عليه.

«كنت ألعبُ دور أوتافيو، وكنت حتى ذلك الوقت قد لعبته بشكلٍ سيٍء جداً، فأمسكت بذراع حسنائي السّاحرة آنّا أدخل إلى المسرح، فحضرني الحماس والانفعال لأبوح لها بحبي، ولأصف لها إخلاصي.

وفي نهاية المشهد، غمرني المديح والثناء»[1].

عندما تعيد جورج ساند كتابة قصّة دون جوان، فذلك لتضع أساساً لأفكارها حول الفن المسرحي، وحول تمثيل الممثل، وخصوصاً، حول علاقات الممثّل ودوره، وكذلك لتخالف الأطروحات التي تبرز في الصّفحات السّابقة؛ فبالنسبة لجورج ساند، لا يمثل المرء بشكلٍ جيد إلاّ إذا كان لا يكذب.

ففي قصرٍ غريب من نوعه، في جبال الألب المنخفضة، تمضي فرقةٌ إيطاليةٌ لياليها في تمرينات ارتجالية على أحد السّيناريوهات المتأثّرة بدون جوان موليير وموزار، وتجري التجارب من ليلة إلى ليلة، ويتمّ تعديل المخطّط، ويبدَّل توزيع الأدوار، وعلى هوامش التمثيل وعبره، تُنسج حبكةٌ

---

(١) جورج ساند: قصر ديزيرت (١٨٤٧)، استشهاد مأخوذ من طبعة م. ليفـــي، بـــاريس ١٨٦٦، صفحة ١٥٣.

روائية، يقوم التمثيل نفسه بإظهارها. وفي هذه الحبكة، تعرض الكاتبة الرومانسية جوهر أفكارها: فتريد جورج ساند، بعيداً عن الاقتداء بموليير وديديرو وكليرون، أن يكون هناك انسجامٌ بين الشخصيّة الممثّلة والشّخص الذي يؤدّيها. وإذا كان ليبوريلو قد نجح في مشهد الرّعب في المقبرة، فذلك لأن حضور التمثال الذي لم يكن يتوقع أن يلقاه فيها قد أرعبه فعلاً؛ أما القناة التي تجرّب نفسها في دور زيرلين «فقد أثيرت جديّاً، وهذا ما جعل منها ممثّلةً رائعة، دون أن يخطر ذلك ببالها» (صفحة:١١٥). وبالمقابل، فإنّ الفتى الأول الذي أسند إليه دور دون جوان، قد أخفق في أدائه، فلماذا؟ إنه يعترف بذلك للرّاوي: «إنكم تكثرون من مشاهدة الممثل لابو كافيرّي، وهذا ما يؤلمني. أيكون دون جوان غيوراً، هذا غير ممكن؛ فذلك يجعلنا نعتقد أنّ بوسعه أن يكون عاشقاً..» (صفحة:١٢٣). وبعبارات أخرى، هل تريدون أن تكونوا مثل دون جوان على المسرح، إذن فلتكونوه في الحياة، وإذا كان قلبكم رقيقاً، فامتنعوا عن ذلك، أو العبوا دور العاشق، دور أوتافيو مثلاً، فينبغي أن يكون الاندماج بين الشخص والشخصيّة اندماجاً كاملاً. وتستخلص جورج ساند من هذه الموضوعة النتيجة نفسها التي يستخلصها غوتييه في كتابه: الآنسة موبّان؛ فمشاعر الممثلين الخفيّة تستشفُّ من خلال أدائهم التمثيلي، وحين تأخذ سيسيليا في إحدى الليالي دور إلفير الذي تظهر فيه «مثيرةً للإعجاب وفظيعةً في غيرتها» بحيث تدهش الجميع، فهي تكشف للآخرين ولنفسها عن حبّها، الذي لم تعترف به بعد لسيليو الذي يؤدي دور دون جوان، وكذلك فإذا كان الرّاوي قد غُمر بالثناء لأنّه نجح في دور أوتافيو، فهذا لأنه أخذ يقع في غرام الممثلة التي تؤدي دور آنّا، وحين يجعل الراوي أوتافيو يتكلّم، فهو لا يقول إلاّ ما يشعر به فعلاً، وهو يحسن القول للسّبب ذاته. ولذلك فهو يردّ على المجاملات بأن ينفي أن تكون لديه موهبةٌ مسرحية: «أنا لا أعرف التمثيل... ولن أتعلّمه أبداً، ولأنّي لا أمثّل هنا، فقد قلت ما كنت أشعر به» (الصفحة:١٥٣).

إن ما يصحُّ على أوتافيو يصحّ على دون جوان أيضاً، أما سيليو المتقلّب، فلم يعد يحسّ بأنّه الرجل الذي يؤدّي دوره، منذ أن بدأ يشعر باهتمام متزايد نحو سيسيليا الغريبة الأطوار. لقد تعب من تمثيل دور المتقلّب في الحب: «حسناً، بما أنّنا نغيرّ أدوارنا، فأنا أطلب أن أكون أوتافيو. إني أحسّ في نفسي ميلاً إلى الحنان، ودون جوان يسقط من عيني» (الصفحة:١٣٠)، فلا يمكن لمن يؤدي دور المغوي أداءً جيداً إلاّ أن يكون محتالاً خبيثاً، فما إن يأخذه الشعور بالحنان، حتى تفلت الشخصيّة من متناوله.

إن لهذه الحكاية قيمة خرافةٍ ذات مغزى أخلاقي. وليست جورج ساند هي الوحيدة التي تدافع في عصرها عن الموضوعة الواقعية على نحو ساذج، والمتصّلة بتطابق الممثل مع دوره، وهي النتيجة القصوى التي تبلغها عقيدة الصّدق في الفن؛ فمنذ ذلك الوقت، كان هناك أحدُ أمرين: فأمّا أننا، حين نعيد تفسير النصوص القديمة، نصنع من المغوي ممثلاً بالرغم عنه، وماكراً مزيفّاً بنساء غير موجودات مثل لور وبياتريس[1]، وإمّا أن نختلق الدون جوان الجديد الذي تتخيلّه جورج ساند والروّمانسيون، هذا الدون جوان الصّادق، الذي يمارس الخداع بصورة خرقاء، والذي لم يعد يعرف كيف يُظهر المشاعر الكاذبة. وحتى حينما يأخذ بالتنكرّ، شأن الممثل الأول في مسرحية بوشكين، فهو يرفع قناعه ليقوم بالإغواء. إن دون جوان القرن التاسع عشر يبقى متقلّباً، ولولا ذلك لأصبح غير أمينٍ لصورته، ولكنّه في كل مرّة يباشر الإغواء فيها، يقع في الحب، وهذا يعني أن الممثل الرديء يقع ضحيّةَ تمثيله.

إن البطل المعاصر، بطل القرن العشرين، هو الذي ينبغي أن نصل إليه لنعثر على بعض ملامح شخصيّة الأصول الباروكية العظيمة، شخصيّة

---

(١) انظر غوتييه: إن الرب «سيرضي هذه الروح أخيراً» بعد الموت، وذلك بأن يجعل من هيلين وبياتريس ولور «صورة مشرقة وطاهرة سيبقى دون جوان المتقلب هذا وفياً لها طيلة عدة أبديات.».

بروتيه[١] الذي يعدّد هوياته المزيّفة ولا يظهر إلاّ متنكراً؛ فهو بطلٌ مضاد أكثر منه بطلاً، وهو يمثّل أسطورته الذاتية، دون إيمان كبير بها.

وإذا أردنا أن نغضَّ من شأن الشخصيّة والممثل معاً، فها كم ما يمكن أن نفعله: نقوم بتعديل الحلّ، دون التخلي عن معاقبة المذنب، ولهذا الغرض، نحرمه من الهلاك الأبدي المجيد، الذي تمنحه الرّواية الحقَّ فيه، لنحيله إلى الوضع الحقير، وضع دميةٍ من الدمى؛ فيقلد دون جوان تقليداً ساخراً ممثلاً دور المغوي على مسرح العرائس. ذلك هو الحلّ الذي يتخيّله روستان، في مشهدٍ نهائي، يحلّ فيه الشيطان محلَّ الآمر:

دون جوان. – مسرح العرائس؟ أريد أن أكون هالكاً.

الشيطان. - ستكون

دميةً، وسوف تجترُّ

الزّنى الأبدي في مربعّ مائل للزّرقة.

دون جوان. - الرحمة! النار الأبدية!

الشيطان. - كلا، المسرح الأبدي!...

دون جوان. - أنا إذن ذائع الصّيت المغـــ...

الرجل الفقير. - (وهو يدفعه إلى مسرح العرائس) كفى!

الشيطان. - كن دميةً إذن

أيها الرجل الذي تريد أن تجعل نفسك على صورتي.

دون جوان. - (يظهر على مسرح العرائس، على شكل دميةٍ متحركة)

المغوي الذائع الصّيت... المغوي... [٢].

---

(١) بروتيه: في المثيولوجيا اليونانية، هو إله بحري، أخذ عن أبيه بوزيدون موهبة التنبــؤ بالمستقبل، وقد كان يغير شكله كما يريد.» (المترجم).

(٢) إدمون روستان: أخر ليالي دون جوان، باريس: ١٩٢١، صفحة (١٣٨-١٤١).

أمّا دون جوان غيلديرود، فإنه، من جهته، ليس سوى مشعوذ، ووجهاً غريباً ومضحكاً في إحدى حانات الليل، بحيث يمكننا أن نقول له: «إنّك تؤدي دورك بشكل جيّد»؛ فهو غير موجود إلاّ من خلال رداء النبلاء العتيق الذي يستأجره لليلةٍ واحدة من دكّان مؤجرّ الملابس المسرحية؛ إنه ممثل يثير السّخرية، وهو غير قادرٍ على إيهام الآخرين، ولا على إيهام نفسه: «أنّي أشعر بالقرف، فأنا ممثلٌ رديء، ومتصنّع». (الفصل الثالث). أما دون جوان فريش، فهو يدفع بالشّغف المسرحي إلى أبعد من سابقيه في القرن السّابع عشر، وإنما بقصد السّخرية منهم، وهو لا يكتفي بالتصنعّ، بل يجعل من نفسه مخرجاً لمسرحيةٍ من ابتكاره، يكون فيها مؤلِّفاً، وممثّلاً رئيسياً ومشاهداً وضحيّة بآنٍ واحد. إذ أنّه يعارضُ الحلّ التقليدي بأن يؤدي فيه «نزوله الذاتي إلى الجحيم» قبل أن يقرأ هذا الحلّ عند ظهور مسرحية تيرسو دومولينا التي تروي قصّته، وإنّما في نصّها المهذب للنفس. ويشيد فريش، من خلال أفكاره حول مسرحيته، بهذا الميل إلى المسرح. فبطله ليس متّقفاً ميّالاً إلى الفوضويّة، أو نرجسياً غير قادرٍ على الحب، وإنّما هو في المقام الأول ممارسٌ «لمتعة التمثيل» «لفن التمثيل الذي يصل إلى نفي الذات» (ملحق الكتاب). إن دون جوان هذا الذي يثوب إلى رشده يمتزج بوظيفته كممثل؛ إنه لم يعد يمثّل أحداً، إلاّ ما يعرضه من حياته على المسرح. «إن دوره هو في تمثيلِ شخصيّة دون جوان». أفليس هذا أيضاً هو الشيء الذي لم يعد يرغب فيه البطل المعاصر، الذي تعب من مهزلته الأبدية؟ وفي هذه الحالة، إذ تبرّأ البطل المعاصر من الممثل الذي قاصصه القرن السابع عشر، كما تبرأ من الحالم الصّادق عند الرومانسيين، فهل نشهد موت دون جوان منتحراً؟

دون جوان يرتجل ضدَّ الَّديمومة:

دون جوان هو البطل الذي يرتجل دائماً. كيير كيغارد.

دون جوان هو رجل الحاضر المستمر. جوهاندو.

هل يعتبر لوفالمون دولاكلو دون جوانً؟ فغالباً ما يجري التقريب بين هذين الفاتنين الكبيرين في الأدب. إن فالمون هو فاتنٌ مرهوبُ الجانب، ومحتفىً به، معصومٌ من الخطأ في أكثر مشاريعه صعوبة - حتى ذلك اليوم الذي سيقع فيه حقّاً في شرك الحب - إنّه ينفّذ أعماله بعد حسابٍ وخطةٍ مسبقين، ويرتاب لدى أول حركةٍ، ويخصّص الوقت اللازم للرّصد والمناورات. إنّه مشغوفٌ بسحر المعارك الطويلة، وبـــ «نقاء الطريقة»، إنه المخطَّط الذي نتعرّف من خلاله أحدّ جوانب القرن الثامن عشر، وهو الذي أطلق عليه الوعي الجماعي منذ ذلك الوقت تسميةَ دون جوان، ذلك هو ڤالمون. إنّه مفكر الفجور، وواضع الخطط البعيدة لمخادع النوم، والفتى المتأنّق، والرجل الواسع الثراء في قاموس العصر، إنه فيرساك واللورد شيستر، أو لوفلاس، ولكنه ليس دون جوان. أما دون جوان فيتحرّق لهفةً، ويظفر بالنساء على عجل، ويعدو من فريسة لأخرى؛ وفي سعيه الحثيث لامتلاك النساء، والمضيّ عنهن، لا يكلف نفسه وقتاً، ولا عناء في وضع المشاريع بعقلٍ بارد، وفي التفكرّ بأعمال الخطف. وبما أن موهبته قليلةٌ بما يخصُّ التوقعات، والمؤامرات الطويلة الحبكة، فهو يهاجم، لأن المناسبة تجتذبه؛ فاللّقاء غير المتوقّع، والحظّ الآنيّ هما اللذان يقررّان الأمور بالنسبة إليه.

إن المغوي (في مسرحية تيرسو) الذي يصاب بالإغماء بعد حادث الغرق، يستعيد وعيه بجانب صيّادة السّمك تيسبيا: «أين أنا؟ - يمكنك أن ترى ذلك، أنت بين ذراعي امرأة- لو متُّ في البحر، لعشتُ فيك..» إنّه يفتح عينيه، فيرى امرأة لايعرفُها تحنو عليه، فيبوح بحبّه لها فجأة، لأنّها فقط حاضرةٌ أمامه، ولأنه لا يزال بين ذراعيها، فلقد كان ميتاً، وهو يولدُ من جديد في هذا العالم، ويكتشف أنّه عاشقٌ، دون أن يعطي نفسه فترةً للتفكير، ودون أن يعلم حتى من هي معشوقته! ويعلن ذلك حالاً بكلماتٍ مضطرمة؛ فهكذا يتصرّف البطل الذي يأسرُ قلوب النساء أسراً فورياً. ويجوز لنا، بشكل لا يخلو من المفارقة، أن نتكلّم عن السّلبية الارتجالية، فلقد تقلّصت الإرادة

والتصميم إلى حدهما الأدنى، في هذا اللقاء الذي ليس على ساحر النساء إلا أن يستولي فيه على الموقف الذي لم يصنعه. إنّ كلَّ عبقريته تكمنُ في الرد الفوري والآلي تقريباً على العرض الذي تقدمه المصادفة له.

ولا يكادُ يكون سلوك المخاتل مختلفاً مع ابنة الآمر، مع أنّ هناك مهلة دُنيا هذه المرّة، بين الموعد الذي تجري مداهمته، وتنفيذ الحيلة. إن الحماية التي تتمتّع بها الفتاة النبيلة أفضل قليلاً من حماية صيّادة السّمك. إلا أن العوائق لا تكبح سير الخطة المباغت، وتنفيذها، وجلّ ما تفعله هو إبراز مواهب المرتجل(١).

إن ايقاع الحركة السريعة هو ذلك الإيقاع الذي يفرضه تيرسو نهائياً على الصورة التي نحملها عن دون جوان، والذي سيظلُّ، بالنتسبة لنا، الرجل الذي يقوم بالخطف، الرجل المتهوّر والصّياد المتعجّل، وزير النّساء المطارد. أما الإيقاع البطيء، ونهج الانتظار، والتحلّي بالصّبر فهي صفاتٌ نحتفظ بها لطائفة أخرى من فاتني النّساء، لأصحاب الخطط القادرين على إجراء الحسابات المسبقة الطويلة الأمد.

ومع ذلك، وهذا أمرّ لا بدَّ أن يدهشنا، فإنّنا نعثر على النّهجين مجتمعين عند موليير، حيث يشكّلان وجهي البطل، المنظِّر والممارس، فكلاهما موجود، وإنّما بأشكال مختلفة.

إنّ المنظّرَ لا يعمل، بل يتكلّم، وصورته الذاتية في الفصل الأوّل تعرض برنامجاً تدريجيّاً للظّفر بالنساء، يقوم على الانتظار، والمدّة الزّمنية، والمنظرّ يمجدّ في هذا الفصل مغوياً صبوراً، تروقه ملاحظة «النجاحات الصغيرة من يوم ليوم» وهي النجاحات التي يُحرزها على قلب ينبغي «محاربته بالفورات العاطفية، والدمّوع، والتنهّدات»، أي بالوسائل المتمهّلة

---

(١) لقد لاحظ ل. وينشتين هذا الجانب جداً في كتابه: تحولات دون جوان- ستانغورد، ١٩٥٩، «إنه مرتجل ممتاز..» صفحة: ١٣ وما بعدها.

والمحترمة والتي تستخدمها الحذلقةُ الروائية، إنه يمتدح العذوبة التي يلقاها «في التغلب خطوة خطوة على جميع المقاومات الصّغيرة» التي تُبديها إحدى الحسناوات، وفي «إيصالها برقة إلى المكان الذي نرغبُ أن نقودها إليه». (الفصل الأول، المشهد الثاني) إنّها حربُ حصارٍ واستنزاف، وليست هجوماً مباغتاً، فموليير يجعل فاسقةُ يتحدث باسهاب مثلما يفعل فالمون، ذلك المغوي الذي أردت أن أفصله عنه، ويبدو أن موليير يصف مناوراته مسبقاً. وقد تمّ فعلاً الظّفرُ بالفير حسب هذه الطريقة، فنحن نعلم أنه كان لا بدَّ لهذا الظفر من حصارٍ وما يجره الحصار من أوقات طويلة: أوقاتٌ للثّناءات، والتنهدات، والرسائل، و«ضروب القسّم المتكرّرة».

إن هذا المغوي المماطل لا يُعرض علينا من خلال أفعاله، وإنّما تُروى قصته عن طريقه، أو عن طريق الآخرين فيأخذ مكانه من خلال القصّة، كما يؤكد ذلك مصيره في رواية القرن الثامن عشر، حيث سيجري عملٌ طويل من التوقّعات والعمليات المختلفة. وهذه مسألة تتصّل بالفن الأدبي، فالمسرح يفرض قيودَ الحدث الذي يجري تمثيله، أي قيود الإيجاز، وبنتيجة ذلك، يكون الدّون جوان الحقيقي هو الدوّن جوان الذي يعرضه موليير علينا، والذي نراه يظفر بالنسّاء على المسرح، أو يحاول الظفّر بهن: إنّه مرتجلُ الفصل الثاني.

ولنشرْ إشارةً عابرة إلى أنّ فن كتابة هذه المسرحيّة ينسجمُ مع انسياق البطل إلى ايحاءات اللحظة الآنية: وهذه هي تقنيةُ السّير المتقطّع للأحداث، من دون سببيّة قوية تحدّد تتابع المشاهد انطلاقاً من نواة ابتدائية، فالشّخصيات تبرز دون تهيئة مسبقة، ثم تختفي، وتعود للظهور مرّة أخرى، ثم تمحّي بصورةٍ نهائية. وهذا التقطيع الذي كان قبل ذلك هو التقطيع الذي استخدمه الكتاب الطّليان السّابقون، كما كان تقطيع النموذج الإسباني الأصلي، ليبدو أنه قد نُفّذ بشكل مدروس، ليحيط بخطّ السّير لهذا الرحّالة الذي تمّ من لقاء إلى لقاء، مبتكراً في كلّ مرة ردّاً مختلفاً، كالاعتداء والتحدّي تارة، والتملّص أو الفرار تارة أخرى.

فهذا هو دون جوان الذي نشاهده على المسرح، دون جوان الذي صاغه الكاتب المسرحي، دون جوان موليير، إن موليير يخصّص له بعض مشاهد فصله الثاني، التي تمّ تحليلها سابقاً من خلال منظورٍ آخر، وفي هذه المشاهد نجد المرتجل حقاً: فلدى ظهور فتاة غير معروفة يقول: «لا ينبغي أن يُفلت مني هذا القلب»، ثم فتاةٌ ثانية: «آه، آه، من أين تأتي هذه الفلاحة الأخرى يا سغناريل؟ هل رأيت أحلى منها، وقل لي، ألا تجد أن هذه الفتاة ليست أقلّ جمالاً من الأخرى؟ (الفصل الثاني- المشهد الثاني). وها هو يقدّم حالاً تصريحه المعتاد بحبّه، دون تمهيد ولا مناورة، حتى يصل إلى «إني أحبّك»، وإلى القالب الدونجواني الجاهز، الذي هو الوعد بالزواج، تلك الوسيلة التقليدية التي ينكشف بواسطتها الخطر الذي يلازم كلَّ ارتجال، وهو خطر التكرار، وحتى خطر التصلّب، الذي هو، في نهاية الأمر، نقيض الإبداع.

كان موليير صاحب الفكرة الجيدة المتمثّلة في إدخال عائق صغير في تلك الواقعة، وهو يتعلّق مباشرة بمسألة إيقاعي الإغواء: «إن هذا الحبَّ مفاجئ حقاً دون ريب، ولكن ماذا، إنّه يا شارلوت أحد تأثيرات جمالك العظيم، فالمرء يحبّك في ربع ساعة، بقدر ما يحبُّ امرأة أخرى في ستة أشهر». (الفصل الثاني- المشهد الثاني)، وبمعارضة الاقتضاب الزّمني للـــ «ربع ساعة» بفترة الستة أشهر» الطويلة، فإنّ المخاتل لايميّز في الواقع، بين نموذجين من الجمال النّسائي، وإنما يميز بين سرعتين في الارتباط، بين عجلته، وتباطؤ أي مُغوٍ آخر.

إنّ السّرعة التي يُعلن عنها بهذا الشكل تتماشى مع الآنيّة الخاصة بدون جوان، مع تلك العفوية التي يُشيد بها كيير كيغارد، والتي كانت الموسيقى وحدها، على حدّ قوله، قادرة على تجسيدها.

حسبُنا كلاماً على الشخصيّة، فلنعدْها إلى ارتباطاتها الوثيقة، إنها ليست شخصيةً وحيدة، هذه المرّة أيضاً، بل تصطدم بقوىً متناحرة، لولاها لما كان هناك سيناريو أسطوريّ، ولا حركة مسرحية.

فما هي هذه القوى التي تقع على عاتقها معارضة بطل اللحظة الآنيّة؟ إنها نفس القوى التي ذكرتها، الزّمرة النسائية المطالبة بالاستمرار، وبالوفاء بالتعهدات، والميت الذي يأتي ليضرب باسم الاستمرارية. إن معنىً إضافياً يبرز من تعدد المعاني الذي تغلّفه الأسطورة: وهو معركة الزمن الهارب، ومعركة التمتّع المجزّأ باللحظات المختلسة، لحظة لحظة، ضد ما يرفضُ مرورَ الزمن أو يتعالى عليه.

إن الإنسان الذي يستسلم للحاضر وحده، لا يعرف لنفسه حاضراً ولا مستقبلاً، فكيف يفي بما وعد به؟ إنه لا يتصوّر في اللحظة التي يقطع فيها الوعود، أنّه يمكن أن يُطلب إليه الحساب فيما بعد. فالمستقبلُ زمنٌ لا يعرف تصريفه، وهو يفلت من اختصاصه، لأنّه يحيل إلى ما بعد رغبته الحالية. ونحن نعرف ردَّه على أيّ تذكير بالحوادث اللاحقة: إنّها مهلةٌ طويلة، لديّ الوقت الكافي، وعندما يتحقّق هذا المستقبل فجأة في الحاضر، يكون الالتزام قد رجع الآن إلى ماضٍ غارق في النسيان، فذاكرةُ دون جوان ليست أقوى من توقّعاته[1].

إنّ فاقد الذاكرة يُبدي حالةً مرضية مثيرة، وهي حالة استشفَّ الكتّاب المسرحيون في القرن السّابع عشر أهميتها ونتائجها المحتملة على العلاقات

---

(١) لا يمكن لدراسة كهذه أن تتجنب الحوار مع الكتاب الرئيسي في هذا الموضوع وهو: حالة دون جوان من تأليف ميشلين سوفاج، خصوصاً عندما تتناول مسألة الزمن الدونجواني، الذي يشكل محور أفكارها (انظر خصوصاً الفصل الثالث-٣) وإني أعرض هنا بطلاً للحظة الآنية- فنقرأ في الصفحة ١٠٩ في: «حالة جون جوان» أن الدونجوانية ليست تقنية اللحظة الآنية، إذا تصورنا اللحظة كتتابع للأبدية، وأنها تحتويها وتحل محلّها بجدتها: «إن التناقض الظاهري يتلاشى، وإني أطرح اللحظة في تضادها مع الأبدية) الفصل ٣-٢) «فالمغامر» يربط بين رفض الماضي والانفتاح على المستقبل. إن المغوي هو «رجل الأيام القادمة، ومن المؤكد أن المستقبل، الذي أعلن أنه غير قادر عليه، ليس اللحظة الفورية وإنما البعيدة.

الاجتماعية، مع أنهم كانوا غرباء عن علم النفس الحديث. إن حياة العلاقات الاجتماعية بأكملها هي التي لا بدّ أن تضطرب من جرّاء فَقْدِ الذاكرة، بمقدار ما تُبنى هذه الحياة على التعاقد، على التوفيق بين التذكير والتعهّد، وفاقدُ الذاكرة، حين يصلُ إلى حدّ معين، ينفي نفسه من المجتمع. وقد أدرك تيرسو وتابعوه ذلك جيداً، كما أدركه موليير بصورةٍ أفضل، فإذا آثروا الفضيحة الغراميّة والعلاقة المنكرة لبطلهم الأول مع النسّاء، طلباً لجمال البرهنة وفعاليتها، فهم يُسّنون جيداً أن الهيئة الاجتماعية بأكملها قد رفضها في النهاية ذلك الذي يمكن أن نسميّه منذ الآن منحرفاً كبيراً.

ومع ذلك، فإن المغوي هو الذي يتصدّر في البداية مقدَّم المسرح، وبما أنه يرتجل يومياً سياسته الإغرائية، فإنّه يجدُ نفسه في الحال، ودون أن يخطر ذلك بباله، راويةً للأحاديث التي تخصّ سلسلة من النساء المحادثات، اللواتي يمتلكن ذاكرة، ويعتبرن أنّه يجوز لهنّ المطالبة بدينهنّ، إلا أن العقد قد تمّ تزويره، دون علمٍ منهن. إنهنّ يأتين ليطالبن ذلك الذي كان يعد بالزوّاج، وإذن بالمستقبل، ولكنه لا يقدّم إلا اللحظة الآنية، ليطالبنه بالاتصال في الديمومة. إن هذه العودة وهذه المطالبة هما اللتان يتّضح أن المتقلّب غير قادر منطقياً على تقديرها حقّ قدرها وحتى على فهمها، وهذا هو السّبب في أن إدخال شخصيّة ليونورا – إلفير[١] التي تفتقر إليها مسرحية تيرسو هي حدثٌ ضروري للسيناريو، ولولاه لكانت قصّة الصّمود أمام فارس اللحظة الآنيّة الجوّال غير كاملة. إن إلفير التي زُوِّجت لها حقّ أكبر من أيّةِ امرأةٍ أخرى في الاستمرار، وفي الحفاظ على العهود السّابقة، فهي ترمز إلى الماضي الذي يُطالب بأن يتمَّ تعرفه في الحاضر. إنّ تهرّب دون جوان وارتباكه في تبرير

(١) لنتذكر أن أول ظهور للضحية النبيلة التي تم اختطافها من أحد الأديرة، وهي العاشقة الثابتة على حبّها، والتي يجري التخلي عنها بصورة فظة، فتتوب في نهاية الأمر، هو ظهور ليونورا في سيناريو «الكافر المصعوق» الإيطالي. يبقى أنه لولا موليير، لما أدخلت هذه الشخصية التي لا يمكن الاستغناء عنها إلى تاريخ الأسطورة الكبير.

سلوكه، في حين أنه يُحسن الكلام، واستدعاءه المليء بالاحتقار لخادمه، ليتخلّص من المرأة الدّخيلة، كلّها علائم على عدم قدرته على ربط الوجود الحالي بأية حال من حالاته السّابقة. إن الزّوجة تطالب بالذّكرى ثمّ بالتوبة، أي تطلب الماضي من ذلك الذي لا يستطيع أن يقدّمه لها.

إن دخول إلفير، منذ المشاهد الأولى لمسرحية الكافر، وعند موليير وموزار، يهدف إلى إفهامنا أن المرتجل مخطئ، وأن الماضي موجود، وله حقّ المتابعة، وأن المرأة السّابقة هي أيضاً المرأة الحالية، وأنّها ستهدّد بحضورها جميع مشاريع المتهرّب.

إنّها معركة إفراديّة في حالة إلفير، ومجابهة (مؤثرة أو مضحكة) بين البطل وبطلة تشهِّر بدعوته لها بمفردها، وهناك حالات أخرى، فالسّيناريو الدونجواني يتضمّن أيضاً دعوة الضّحايا الجماعية، ومطالبة إجمالية من كافة الفتيات المغويات، فبعد أن يتمَّ إغواؤهن، واحدة تلو الأخرى، خلال عمليات منفردة ومتعاقبة، ينتهي بهنّ الأمر ليصبحن بلا فائدة، فيصير عددهن: ثلاثاً، فأربعاً، فعشراً، وفي بعض الأحيان يصبحن على مدى المسرحية المعروضة ألفاً وثلاث نساء (وحتى أكثر من ذلك) في اللائحة الإجمالية، ويرجعن معاً أمام الملك (تيرسو)، وأمام دون جوان نفسه (موزار، لونو، روستان)، إمّا ليلعنّه، أو ليستعرضنّ الذكريات، وإما ليطالبنه باحترام الاتفاقات المنسيّة. إن الزّمرة النسائية، التي أصبحت الآن زمرةً متماسكة، تنتصب باسم الديمومة ضدّ الذي يعيش في الوقتي العابر(١).

وفي النهاية، فإن فاقدَ الذاكرة سيتمُّ إعادتُه إلى حياته الماضية بطريقة جائرة هذه المرّة، وبواسطة أكثر مأموري الديمومة استبداداً، وهو الميت،

---

(١) في آخر ليالي دون جوان (روستان ١٩٢١)، إن الألف والثلاث نساء لم يعدن سوى الأشباح العائدة من ما وراء الطبيعة، واللواتي يخلط المغوي بين بعضهن والبعض الآخر لعدم قدرته على تعرّفِ أية واحدة منهن.

فليس شيئاً عديم الأهمية أن يظهر هذا الميت فجأة بالشكل القاسي، الذي يعود الفضل إلى المؤلف الإسباني في اختياره: شكل التمثال، الرجل الحجري، فلا هو الشبح، ولا الهيكل العظمي، الذي توره ده الحكاية الشعبية الخرافية، وإنّما هو الشكل المكتمل للشيء الجامد، المتحجّر، والأكثر استقراراً في هذا العالم. وبوصفه الناطق بلسان ما لايتغيّر، فإن مبعوث السّماء يُنهي بصورة فظّة روحات بهلوان التحوّل وجيئاته، ويتبدّى التمثال لرجل الحاضر باعتباره. بآن واحد، الذّاكرةَ المتجسّدة، إذ أنّه يذكّره بعملٍ منسيّ في ماضيه، وباعتباره رسولَ مستقبلٍ لم يكفّ رجلُ الحاضر عن التملّص منه. إن عبارة «فيما بعد» التي تتضمنها اللازمة، والتي يردّدها اللاّمبالي غالباً، تتغيّر بصورة فظّة إلى كلمة «الآن» التي لن يكون لها غدٌ بدورها.

هذه هي سلطة أحد الرموز القوية: فالرجل الحجري يسحق رجل الجسد، رجل الريح! وكان لا بدّ من أجل ايقاف الحركيّة نفسها من صدمةٍ، وهذه الصّدمة هي ثقل الشيء الذي لا يمكن عزلُه. وحين عهد تيرسو بوظيفة الحلّ إلى رخام الديمومة، كمقابلٍ عكسي دقيق للمتقلّب، فقد أمَّن للأسطورة أحد مبادئ تماسكها، وفعاليتها في المخيّلة الجماعية.

هل يمكننا أن نتصوّر حلاً مختلفاً ينتزع الرجل الحجري من وظيفته المرهقة، دون أن نضعف الأسطورة؟ نحن نعلم أنه قد جرت محاولةٌ كهذه (بلاز، زوريلا، الخ.. راجع فصل آنّا والزّمرة النسّائية)، والنصّ الرّومانسي المروي هو الذي يستبدل الميت المقتص بابنته التي تتبعث من قبرها لتصنع من العاشقة فادية للهالك، وحين تثير آنّا في دون جوان مشاعر الاهتداء والتوبة، فهي تشفيه من فقدان الذاكرة، فيقرُّ بأنّه مسؤولٌ عن أفعاله الماضيّة، ويستعيد ذاكرته. فتخليص دون جوان إنّما هو انتزاعُه من شغفه باللحظة الآنيّة، مثلما كان يفعل ميت تيرسو، وموليير، وموزار، ولكن بقصد إدانته.

ومهما يكن من أمر، فلا بدّ من أجل هذا الانتزاع من تدخّلٍ آتٍ من الموت. إن الخارق يمكن أن يغيّر وسيطه، ويظل الخارق خارقاً، وتبقى فرص بقاء الأسطورة محفوظة(١).

---

(١) جرب المؤلفون في القرن التاسع عشر طريقاً أخرى، بقصد جعل العملية الخارقة أمراً طبيعياً: فجعلوا دون جوان، الذي يستدير نحو شبابه الضائع، يشيخ، فيجد في نفسه الذكريات، والندامة، وتبكيت الضمير أحياناً، وقد جرى على هذا النهج غوتييه في ملهاة الموت، ولوفافاسور في دون جوان العجوز، ومونيه- سولي في: شيخوخة دون جوان، وهايز في: نهاية دون جوان، وروجون في: ميرموند..

١ - التنويعات

١ - التكوين

هل يجوز لنا الكلام على تكوين الأسطورة؟ على تلك المرحلة من تشكلّها، والتي نُقلت بالأساس من كلّ تحقُّق، لأنّها مرحلةٌ سابقة دوماً للوثائق الموجودة. فالحقُّ أن دون جوان، كما نعلمُ، لا يمكن مقارنته بأساطير المجتمعات البدائية أو القديمة، إذ أننا نمتلك شهادة ولادته الموثقة جيداً (حتى لو أن بعض المهتمين بالثقافة الإسبانية لا يزالون متردّدين في نسبتها إلى تيرسو دومولينا)، فتكفي هذه الحقائق غير المتداولة لتبديل بعض إجراءات المقاربة. ولقد تمكنّا من إعادة تركيب المجموع الصّادر عن النصّ الأولي بدقة وتحليله، ولكن، ماذا بوسعنا أن نقول بصدد الفترة السّابقة؟ أيمكننا أن نؤمِّل إعادة بناء أي شيء مفيد، أو موثوق من تلك الفترة السّابقة؟ مهما يكن من أمر، فلا بدّ من التسليم بأننا نلجُ هنا ميدان الفرضية.

وإذْ أدعُ جانباً مشكلة المنابع بحصر المعنى[١]، فسأطرح مسألة الأصل بصورة مختلفة: هل يمكننا، انطلاقاً من السّمات المكوّنة بمفردها، والتي أثبتناها فيما سبق، أن نرجع (تخميناً ولكن منطقياً) إلى معطيات سابقة لوجود

---

(١) انظر فارينللي «دون جيوفاني»، في يوميات الأدب الإيطالي التاريخية: ١٩٨٦، والتي تم تناولها من جديد مع تتمات إضافية في كتاب: دون جيوفاني، ميلانو، ١٩٤٦، وتناولها و. كوتاريلو، في: الدراسات الأخيرة حول المغوي الإشبيلي، مدريد، ١٩٠٨، وغينون يقدم خلاصة جيدة حول هذه المسألة، وخصوصاً حول كتاب كوتاريلو في مدخله إلى ترجمة المغوي، باريس، أوبييه- بيلينغ (بلغتين) ١٩٦٢، صفحة ٢٩ وما يليها انظر أيضاً ر. مينندس- بيدال: دراسات أدبية، مدريد: ١٩٢٠.

الأسطورة، إلى معطيات متناثرة، ليس بينها علاقة ضرورية، جمعتها بادرةٌ لا سبيل إلى التنبؤ بها أو البرهنة عليها، ونظّمتها في نظام متماسك، وحافل بالدلالة، هل الأصلُ هو مغوي إشبيليا؟ إن هذه العملية المفترضة، أقدّمها على أنّها فرضيةٌ تمّ استنتاجها من بُنيان تلك المسرحية، بالصّورة التي قمتُ فيها بتفكيكها، وإعادة تشكيلها في الفصول السّابقة.

هناك أربعُ معطيات- سأسميّها المعطيات السّابقة للتكوين- كان لا بدّ لها أن تمتزج فيما بينها، بتجمُّعها، اثنتين، اثنتين، لتُنتج الخليط الحاسم:

١- إحدى الأساطير الشعبية المنتشرة قديماً في الغرب المسيحي، وإحدى المنازعات اللاهوتية المعاصرة، هما في أصل الثابت الأساسي، الذي هو الميت- المقتصّ.

٢- أما البطل، فسوف أحدّد موقعه في مفترق، يتلاقى فيه دورٌ مسرحيّ سبق استخدامُه بأحد موضوعات الخيال «الباروكي» الأوروبي. أما الدور، فهو دورُ الممثّل الأول الذي يجري وراء المغامرات، وهو منتهكُ القوانين والمحرّمات، أما الموضوع، فهو التقلّب، وعدم الاستقرار المتأصل في العالم، وفي الفكر، والذي يقترن آلياً بصورة الممثل الذي تُسند إليه الأدوار المتعاقبة.

أما بالنسبة للزّمرة النسائية، وهي القوّة الثالثة في الشبكة، فأنا أقترح أن نجعلها تنبثق عن طريق الاشتقاق الجوّاني من شخصية المتقلب، البارع في الخداع، فهو يستأثر بتكرار أعمال الاحتيال، وتعددية الضحّايا.

الأصل المضاعف للضّيّف الحجري

أسطورة دعوة الميت

ذات مرّة، كان هناك فتى على وشك الزّواج، فمضى ليدعو أهله وأصدقائه إلى حفلة عرسه، وبما أنّ الشّراب كان يقدَّم إليه في كلّ مكان يدخل إليه، فقد ثمل عندما حلّ المساء.

ولكي يصل بشكل أسرع إلى بيته، فقد مرّ بالمقبرة، وفي وسط أحد المعابر، وجدَ رأس إنسان ميت، فقذف به بضربة من قدمه، وقال له:

- وأنتَ أيضاً، إني أدعوك لتأتي إلى وليمة عرسي.

- فلم يجب الرأس بشيء، وعندما أتى يوم العرس، دخل هيكلٌ عظميٌّ إلى المنزل الذي كانت الوليمة تقام فيه، وأخذ مكانه على المائدة، بجانب العريس، فدُهش الناس جميعاً، واعتراهم الذعرُ، فقال العريس له:

- حسناً، أيها الهيكل العظمي الجميل، افعلْ مثلنا، اشرب وكُلْ، فقال الهيكل العظمي:

- لانشرب ولا نأكل في العالم الآخر، ولكنّي أدعوك لتأتي غداً إلى المكان الذي وجدتني فيه.

ومضى، فروى العريس الذي أصابه الخوف لخادم الرعية ما حدث معه، ورجاه أن يرافقه إلى الموعد، فأجاب الكاهن:

- انا لست مدعواً، وعليك أن تقوم بهذه الرحلة بمفردك.

وفي السّاعة المحدّدة، ذهب العريس إلى المقبرة، حيث رأى في المعبر منضدة صغيرة دائرية كان حولها ثلاثة كراسي، أحدهما خال، وعلى الكرسيين الآخرين، كان يجلس هيكلان عظميّان.

ودعاه ذلك الهيكل العظمي، الذي كان قد أتى إلى وليمة العرس، دعاه للجلوس على الكرسي الخالي، وقال له، وهو يشير إلى المائدة التي لم يكن عليها شيء:

- انظر كيف تكون أعشيةُ العالم الآخر، والآن، انهضْ وسرْ معي.

وكان يعتري العريس رعبٌ عظيم، وهو يتبع الهيكل العظمي، الذي كانت عظامُه تتصادمُ مع بعضها لدى كلّ خطوة يقوم بها، وتُحدِثُ صوتَ فرقعة: كراك، كراك..

(ويقود الميتُ الحيَّ إلى أحد الجبال).

... ونزلا الجبل، وعندما أصبحا في السهل، كانا يريان مشاعل من كل الأطوال، بعضها لا يزال طويلاً، وبعضها الآخر قد التهمت النار نصفه، وبعضها على وشك الانطفاء.

فسأل العريس: وأين مشعلي، أيها الهيكل العظمي الجميل؟

- سأريك أيّاه.

واقتاده أمام ضوء مشعلٍ قد احترق بكلّيته تقريباً، وقال الهيكل العظمي:

- هذا هو مشعلُك.

وبعد يومين، مضى العريسُ ليقدّم حساباته إلى الرّب.

تلك هي القصّة التي ينبغي أن تعلم كل إنسانٍ احترام عظام الموتى.

(روتها عام ١٨٨٠، ماري دوران، من بلدة سان كاست، والبالغة من العمر واحداً وثمانين عاماً[١].

في عيد جميع القدّيسين، كان أحد الشبان ذاهباً إلى الكنيسة، وكانت غايته رؤية النساء أكثر من متابعة القدّاس. وفي منتصف الطريق، التقى رأس إنسان ميت، فقذفه بضربةٍ من قدمه، وخاطبه بهذه العبارات:

- أيّها الرأس، إني أدعوك لتأتي وتتعشّى في منزلي.

فأجابه رأسُ الميت:

- أجل، إن شاء الله.

فمكث الفتى حزيناً طيلة النّهار، حتى حلول اللّيل.

وأمر خادمه أن يعدّ الطعام.

ولم يكن الطعامُ قد أعِدَّ، حتى طرقت الباب ضرباتٌ مخيفة جداً، بحيث أن المنزل بكامله كان يهتزّ لها.

---

(١) ب. سيبيو: روايات ومعتقدات منطقة أوت بروتانيا الخرافية، باريس ١٨٨٢، صفحة: ٢٦٠ - ٢٦٣.

وما كاد الباب ينفتح، أيتها العذراء كوني في عوني! (لقد كانت ضرباتٍ قوية مخيفة اهتزّ البيت بكامله لها).

- اذهبْ وقل لسيدك، إذا كان يتذكر ما قاله لي، إنني ذلك الضيف الذي دعاه للعشاء.

- اذهب وقلْ له أن يصعد، وإني أرحب به.

وقُدِّمت له أطباقٌ عديدة، فلم يأكل من أي منها، وقُدِّمت له كؤوسٌ عديدة، فلم يشربْ من أي منها.

- لم آتِ لأشرب، ولا لآكل، لم آتِ إلا لأفي بوعدي.

إن هذه الليلة ليست للنوم، وإنّما هي ليلةٌ للسّهر.

وفي السّاعة الثانية عشرة ليلاً، ستأتي معي إلى الكنيسة.

وما كادا يصلان إلى الكنيسة، حتى وجدا الباب مفتوحاً، وفي وسط الكنيسة، كان هناك قبرٌ مفتوح، وفي وسط القبر، كان هناك ضوءٌ مشتعل.

- تعال إلى هنا، أيّها الفظُّ الخسيس، وكلْ من عشائي.

لو لم يكن في القبر قرابين مقدسة مقدّمة ليسوع المسيح، لدفنتك حياً، أردتَ أم لم ترد! فإذا صادفتَ ثانية رأسَ إنسان ميت، فتصرّف بطريقة أخرى، صلّ له: أبانا، وضعه في مدفن العظام، ولتكن السّيدات والآنسات عبرةً لك(١).

وأُلحق بهذين النصّين، بغية إكمال المجموعة، صفحةً يلخصّ فيها ب. سيبيّو بعض القصص التي جُمعت في فرنسا:

«إن بعض القصص التي تروي عقاب أولئك الذي لم يحترموا عظام الموتى، وخصوصاً رؤوسهم، لها صلةٌ بمدفن الرّفات (مدفن العظام): فقد سرق

---

(١) ل. بيتزولت: الكتاب المذكور صفحة، ١٩٣، وهو ترجمة لقصة إسبانية؛ وهناك نص شبيه بها تقريباً عند ر. مينندز بيدال: الدراسات الأدبية، مدريد صـــفحة ١١٣- ١١٥- (ترجمة جان روسيه).

فتى ماجنٌ من مدفن الرُّفات جمجمة ليخيف الناس بها، ودعاها، قبل أن يعيدها إلى المدفن، لتناول العشاء معه في اليوم التالي، وفي السّاعة المحددة، رأى هيكلاً عظيماً يدخلُ ويجلسُ إلى المائدة، ثم يذهب لينام بجانبه في سريره، ويجعله يموت من الخوف، والموشح: كارنافال روزبوردين، يّعرض الحوادث نفسها على وجه التقريب، فعندما يكون الميت قد دخل إلى مسكن المرجّس، يقول له أن يأتي ويجلس إلى المائدة المقامة في حفرة قبره، فيسقطُ المذعور على الأرض، ويكسرُ جمجمته. وتروي حكاية جُمعت في بلوغازنو أن ثلاثة فتيان يتنكرّون خلال الأسبوع المقدّس بجلد الذئب، ويذهبون إلى المقبرة ليختطفوا منها ثلاثة رؤوس لأشخاصٍ موتى، وعندما يعيدونها إلى مدفن العظام، يدعوها أحد الفتيان إلى العشاء في اليوم التالي، وفي السّاعة المحدّدة، يشهد دخوله ثلاثة هياكل عظيمة، وتخرج ألسنة اللهب من باطن الأرض وتلتهمه.

ويُغطّي نافخُ أبواق من الموربيهان بقبعتّه رأس إنسان ميت، كان يرقد في أحد معابر المقبرة، ويقول له إنه سيجعله يرفض، فيجيب الرأس بأنه موافق، ويخرجُ جميعُ الموتى من قبورهم على أنغام موسيقى القِرَب، ويدعو نافخُ الأبواق الرأس أيضاً ليتناول العشاء معه، وفي اليوم التّالي، يدخلُ هيكلٌ عظمي إلى المنزل ويقتله بضربة من منجله. وهناك صبيٌّ من بروتانيا العليا على وشك الزّواج، يقذف بضربةٍ من قدمه رأسَ إنسانٍ ميت يراه في المقبرة، ويدعو إلى حفل عرسه الشخصَ الذي كان صاحبَ الرأس، فيأتي فعلاً، ويجلُس إلى جانب العريس، ثم يدعوه إلى وليمةٍ في بيت الموتى(١)».

يمكننا الاكتفاء بهذه النماذج، فهي تمثّل مجموعاً واسعاً، ولقد تمّ جمعُ أكثر من ٢٥٠ نصاً مروياً شفوياً، ماعدا النصوصَ المرويّة المكتوبة التي عالجها مؤلِّفو المواعظ في القرنين السّادس عشر والسّابع عشر، ومؤلِّف ل. بيتزولت: الموتُ متخذاً شكل زائر، أسطورة شعبية... ونموذج. هلسنكي

---

(١) ب. سيبيو: فنون فرنسا الشعبية: باريس ١٩٠٧- الجزء الرابع، الصفحة ١٣٢- ١٣٣.

١٩٦٨، قد قام بتفحصُّها وتحليلها، حسب طرائق علم السّلالات المقارن، وإننا لن نقول عن تلك الحكاية، التي نقلتها الروايةُ الشعبية التي تنتشر عبر أوروبا بأكملها، إنّها منشأ إحدى الحوادث الجوهرية في مسرحية المغوي، بل سنقول إنها تنتمي إلى المرحلة التاريخية السّابقة لها.

وحين نقارن الأسطورة بالمسرحية، نرى أن هذه الأخيرة تُبرز سماتِ الأسطورة المميزة لها. حتى لو لم تكنْ هذه المقارنة تشملُ إلا الحلَّ وأحداثه التمهيدية، كمواجهات البطل للميت؛ فأمام هذه المواجهات، نجد أنفسنا في قلب الأسطورة.

إن تناوبَ الأماكن، والظُّهور الثلاثي للميت، هي أمورٌ قد وُجدت في معظم النصوص المروية على الأقل. وإننا ندرك دون جهدٍ لماذا أبقى الكتّاب المسرحيون في غالبيّتهم، (باستثناء الأوبرات) على هذه التشكيلة الثلاثية، وقاموا بتقويتها: إن السَبب في ذلك هو اهتمامهم بالتوازن، بل، وعلى الخصوص، بسبب الطاقة الروّائية لهذه التشكيلة؛ فما إن يقومُ منتهكُ الحُرماتِ بتشغيل الدوّامة، حتى تنساق المشاهدُ النهائية في تسلسلٍ لا يمكن عكسُه، ويصبح للدعوة والدعوة المعاكسة، ضمن هذه الهالة المأتمية والمقدسّة، قيمةُ إلزامٍ قوية جداً، بحيث لا يجوزُ لأيٍّ من الطرفين المشتركين أن يتملّص منها. وحين يتوجّه البطلُ بالكلام إلى الميت بصورة حمقاء، فإنه يقوم بتحريك آلية ستسيرُ حسب منطقها الخاص دون خطأ حتى الحلّ النهائي، وحول هذه النقطة، فإن الحكاية الشعبية، والنصوص المسرحية متفّقة.

إلا أنّ الحلَّ عرضةٌ لتنوعاتٍ عديدة في الروّاية الشفوية؛ فيحدثُ في غالب الأحيان أن يُفلتَ المذنبُ من القصاص؛ فإمّا أن يحضرُ إلى المقبرة، الكنيسة، مزوَّداً بترياقٍ واقٍ، برُفاتٍ مقدّسة، بمولود جديد، بابنٍ بالمعمودية متوفّى، تحميه من الجزاء، وإمّا أن يجدَ نفسه أمام ميتٍ حليم يكتفي بتوبيخه. ولقد اختار تيرسو الحلّ الأكثر قسوة وهو: الميتُ يقتلُ الحيَّ، ولنقل، على الأصح، إنّه أداةُ موته وقصاصه. وتقدّم نصوصٌ مرويّةٌ عديدةٌ شفوية، عددها:

٩١ نصاً حسب تقدير بيتزولت، مَخرجاً مختلفاً: فالحيُّ الذي يقودُه الميتُ يدخل عالم المتوفّين، وبعد فترةٍ يُقيمها في عالم ما وراء الطبيعة، وتبدو له قصيرة، يعودُ إلى الأرض، ولا يتعرّف الأماكن فيها، ولا يتعرّفه أحدٌ، فقد دام غيابه قرناً أو أكثر. ولقد بيّن بيتزولت أن هذا الموضوع، موضوع الرحلة إلى العالم الآخر لا ينتمي إلى الأساس الأصلي لأسطورة الميت الزائر، وإنّما هو تفرّغٌ تكميلي لهذا الموضوع. ومن المحتمل أن يكون صادراً عن موضوع النزول إلى الجحيم، أو إلى الشانزيليزيه، الذي نعرفُ مصيره الأدبي جيّداً، بدءاً من هوميروس إلى كلوديل، مروراً بدانت أونيرفال. هذا إذا لم نتحدّث عن أورفيوس. إن هذه الإضافة غير موجودة في كافّة نماذج دون جوان الفنيّة، وربّما يمكننا أن نرى تذكيراً طفيفاً بها في الخاتمة البارعة التي ينتهي بها، كما نذكر، عددٌ لا بأس به من المسرحيات الشعبيّة، أو الأوبرات التي تُظهِر البطل غارقاً في عذابات العالم الآخر.

ينبغي أن ننتقل الآن إلى مجمل القصة، لنستخرجَ الاختلافات التي تفصلُ مسرحية المغوي عن الأسطورة، فهي ستكشفُ تجديدات المبدع الإسباني. وإنيّ أستند بالنسبة للنصوص الشفوية، إلى اللائحة التجميعيّة التي أعدّها بيتزولت:

	الأسطورة	(مسرحية المغوي والمسرحيات اللاحقة)
١ - البطل.	فلاح، خادم، حرفي، غني أحياناً، أو سيدٌ قطاعي زمرة من الخاطبين.	ابن عائلة نبيلة.
٢ - الميت	رأس إنسان ميت، سلسلة	تمثال.
أ- إهانة الميت (الدعوة)	من المشنوقين، بعض الهياكل العظمية، أو بعض العظام. ليست هناك أية علاقة سابقة للبطل بها.	
ب- زيارة الميت	على شكل رجل حي. أحياناً هيكل عظمي أو شبح.	مبارزة بين البطل والآمر.

	ونادراً، رأس إنسان ميت.	
جـ- الزيارة إلى منزل	لا وجود لها في بعض النصوص المروية، وفي هذه الحالة، قصاص البطل على يد التمثال، الطريقة الواردة في (ب).	دعوة متكرره، ومجابهة نهائية في المقبرة أو الكنيسة.
٣- الزمرة النسائية.	غائبة باستثناء، بعض التلميحات، انظر النماذج في الصفحة: ١١١ (في النص الفرنسي).	ممثلة دائماً.
٤- الحل.	ثلاثة تنوعات، المذنب يتمكن من الهرب، أو يموت (فوراً، أو بعد بضعة أيام) أو يقيم في عالم ما وراء الطبيعة.	موت البطل وقصاصه.

تتيح لائحة الاختلافات هذه إيضاحَ تجديدات تيرسو على الشكل التالي: فالبطلُ المتحدِّرُ دائماً من طبقة النبلاء، هو ابنُ لعائلةٍ فاسدة، وهو يقدَّمُ باعتباره مغوياً وخادعاً للنسّاء، وهذا ما يستدعي حضور زمرةٍ نسائية، غائبة في الأسطورة؛ أما الميتُ الذي يدعوه فهو على علاقة سابقة به، بما أنّه قد تحدّاه بنفسه وقتله. أما التصرف الذي يهينُ به المتوفّى فيتّفق مع التهديد بالثأر، المكتوب على النُصب المأتمي. إن هذه السّمات تؤكدّ على اللمّسات التي وضعتها يدُ الكاتب المسرحي، المهتّم ببناء حدثٍ مسرحي، تلتحمُ فيه القوى المشاركةُ التحاماً شديداً.

إنّ التجديدَ الرئيسي يكمنُ في الظهور الذي يُمنح للميت: أي للتمثال، الذي يحلُّ محلّ رأسِ الميت، أو الهيكل العظمي في النصوص الشفوية المروية، ولقد فضّل تيرسو على الأساس الشعبي القديم للجمجمة التي تتكلّم،

وعلى الشبح المنتقم، وعلى مصاص الدّماء الذي يقتل، فضلٌ رواية ذات طابع أدبي أكبر، وأكثر براعةً، ترجعُ إلى النماذج الكلاسيكية، فأرسطو وبلوتارك يأتيان على ذكر التماثيل التي تثأر[1]، أو فضّلها على النماذج الإسبانية، على أوبرا لوب مثلاً: النقودُ هي المنْزلة، التي غالباً ما كان يجري طرحها[2].

ومهما يكن من أمر المنشأ المحتمل؛ فإن الشيءَ الهام هو في موضع آخر؛ وإنّه لأمرٌ لا يستوي مع غيره بالتأكيد أن يتدخّل الميت، تحت شكل التمثال، ذلك «الزائر الحجري» الذي أسهم في نجاح السّيناريو، حين زاد شُحنته الأسطورية. فالتمثالُ الذي يسيرُ ويتكلّم، بغموضه المكوّن من المادة الجامدة والحياة، من الثِّقل والحركة، هو شكلٌ مصنوعٌ ليثير الاضطراب، ليُحدِثَ بصورةٍ أكيدة تأثير الغرابة المقلقة، وسيعبّر سغناريل عن ذلك بقوله:

«يبدو وكأنه حيّ، وأنه سوف يتكلّم.». إن هذه الصّورة المأتمية التي تسبّب الذعر، والشّديدةَ الشّبه بالحي، تضع جانباً دون جوان الذي، عن عدم وعيٍ منه أو عن شجاعةٍ يتحدّاها، قبل أن يدرك أنّها رمزٌ لذلك الشيء الذي

---

(١) حتى أننا نلتقي دون جواناً مطّلعاً إطلاعاً كافياً على التاريخ بحيث يقول للآمر إنـــه لا يجد من الغرابة بمكان أن يأخذ الحجر بالتحرك تقديراً له، وهو يعرف تمثال ممنـــون، وتمثال بيجماليون.

١ - بيروكشي: الزائر الحجري، الفصل الثالث، المشهد الثالث.

(٢) انظر: مينذز بيدال وآخرين غيره، الأوبرا المشار إليها صـــفحة ١١٨ ومـــا بعـــدها، والصحيح أن الموقف في أوبرا: النقود... مختلف جداً عنه فـــي مـــسرحية المغـــوي، فالميت لم يقتل على يد البطل، وهو يكافئ البطل بدلاً من أن يقتله الخ...

ولقد أراد البعض أن يروا في قصة الكونت ليونتيوس عملاً سابقاً لمسرحية المغـــوي، إن لم نقل أحد منابعها؛ وهذه القصة هي مسرحية مُثّلت في بداية القرن السابع عـــشر، في المعهد اليسوعي في انغولشتات، والدليل على ذلك أنّه قد احـــتفظ بهـــا. راجـــع. ماكشيا: حياة... صفحة ١٢٣، ويتعلق الأمر على الأصح بشكل مكتـــوب للأســـطورة الشعبية (رأس الميت، ثم شبح عملاق يظهر في المأدبة، يدحض حجج الكافر، ويقتلـــه بأن يسحقه إزاء الجدار).

تتكرَّ له، أو اعترض عليه. حسب الحالات المختلفة. وفضلاً عن ذلك، فإن التمثال الذي تدبُّ فيه الحياة هو، كما نعلم، عنصرٌ متميّزٌ في الحكاية الخيالية العجيبة، بدءاً من أسطورة العصر الوسيط، أسطورة صُور فينوس، والعذراء التي تُحدِثُ تأثيراتها على أحد الخاطبين، ووصولاً إلى التناول الأدبي الجديد لتلك الحكاية، على يد كلٍّ من ميريميه، وماندياراغ (عالم الآثار)(١).

ومنذ ذلك الوقت، لم يعد بالإمكان أن نتصوّر أيّ نص مرويّ يمكنه أن يستغني عن هذا الرجل الحجري، العظيم التأثير، لا على مخيّلة ليبوريلّو وحده، بل على أي مشاهد، وبالنسبة لجمهور القرن التاسع عشر، فإن تمثالَ الآمر لم يكن مجرّد آلة مسرحية، وإن بعضَ النصوص فقط تتكرُه في القرن العشرين، وقد استهلّها غولدوني، وهي ستتخلّص، عن طريق الطّمس إو المحاكاة السّاخرة، من هذا الدخيل الذي لا يُستغنى عنه.

موعظة حول العفو الإلهي:

إن مسرحية المغوي هي على المستوى الأوّل من مستويات الشعور مسرحيةٌ لاهوتية؛ وإني أبالغُ عمداً، لكي يتحدّد جيّداً هذا المحور الآني في التأويل. إن الكاتب المسرحي يعرضُ مَثَلاً أخلاقياً يوضح، بشكل مجازيٍّ ومبسّط، منازعةً مركّبةً حول العفو الإلهي، وحقوق الخاطئ في الرحمة الإلهية. ولقد أوضح المهتمون بالثقافة الإسبانية هذه السّمة من سمات مسرحية المغوي(٢).

---

(١) التمثال الذي يقتل قاتله هو رواية قديمة نقلها أرسطو: «... تمثال ميتيس في أرغوس الذي قتل الرجل المتهم بقتل ميتيس، وذلك بسقوطه فوقه، في الوقت الذي كان يحضر فيه أحد الاحتفالات.» (فن الشعر: ١٤٥٢.).

(٢) بالإضافة لــ. ر. مييندز، المشار إليه سابقاً، و ا. كاسترو في تحيته إلى و. مارتيننش، باريس ١٩٣٩، صفحة ٩٣- ١١١ و ك، فوسلر في كتابه: ثلاث مسرحيات اسـبانية ليترسودومولينا، برلين ١٩٥٣، فهناك مؤخراً: «عالم تيرسو دومولينا المسرحي» لــ. س. موريل، مع نصوص جديدة، بواتييه، ١٩٧١- الكتاب الثالث.

ويبرزُ هذا المنظور بوضوح حالما نضعُ إلى جانب مسرحية المغوي، مسرحيةً أخرى لتيرسو تشكّل وإياها لوحةً مزدوجة، وهي: الهالكُ بسبب عدم ثقته بالله، وإنّ تناظر المؤلفين يدعو لكي يُستبدل بالزائر الحجري عنوانٌ ثانويّ يقلبُ عنوانَ المسرحية التوأم: «الهالكُ بسبب الإفراط في الاتكال على الله.»، ولنفهم من ذلك: بسبب الإفراط في الاتكال على العفو الإلهي، على المغفرة التي تُولى للخاطئ في النهاية. إن المثل الأخلاقي يشجبُ شكلين متناقضين من المغالاة في الإيمان، وانحرافين أقصيين لفضيلة الرّجاء ذاتها؛ فأحد الأبطال الرئيسيين يقنط، والآخر - وهو دون جوان - يفرط في الرّجاء: فالمتعدّي يرجئُ التوبة باستمرار، حتى يصلَ إلى عبارة: «فاتَ الأوان» التي يبلغه إياها الآمر، لاقتناعه بأنّه ليس هناك حدٌّ للرحمة الإلهية، وأن الوقت سيبقى على الدّوام مبكراً لما يكفي للتوبة. وذلك هو الخطأ الذي ستُلقى المسرحيةُ التوأم عليه الضوء بواسطة الإيضاح التي تأتي به: وهو الخطيئة ضد العفو الإلهي، الخطيئة المسمّاة: الاعتداد بالذات.

هناك تناظرٌ جزئيٌ في البداية؛ فمسرحيةُ المغوي ليس فيها سوى بطلٍ واحد، أما مسرحية الهالك بسبب عدم ثقته بالله فلها بطلان، ومصيراهما المتضامنان، كلٌّ مع الآخر، يتطوّران بصورة متوازية، قبل أن يتقاطعا، وينتهي بهما الأمر إلى تعارضٍ مُقنعٍ: فأنريكو، قاطعُ الطريق، يموتُ تائباً: - إنّي أضع ثقتي بالرب»، بينما يموتُ الناسكُ قانطاً: «إن الله رحيمٌ، ولكن ليس مع أناسٍ مثل أنريكو، ومثلي» (الفصل الثالث- المشهد ٢١)، ويتغطى جثمانه بألسنة اللّهب، كإشارة مسرحيةٍ إلى هلاكه الأبدي، بسبب انعدام إيمانه. وهناك تناظرٌ مزدوجٌ، في الحلّين، وهو ذو غاية تعليميّة بصورة واضحة؛ فنهاية القانط الخارقة للطبيعة ترتسمُ جانبياً بشكلٍ متعارض مع «اللص الطيب» أنريكو، من ناحية، ولكنّها أيضاً ترتسمُ عن بُعد على نهاية دون جوان: إن هناك تماثلاً في الأحكام، ولكن البواعث متعاكسةٌ، بحيث يصبحُ من السّهل منذ ذلك الحين استنتاج «أن النّاسك كان لديه إدراكٌ لعدالة الربّ، وأن إنكاره

لرحمته هو الذي يُلقي به في التّهلكة، أما دون جوان، من جهته، فلا يؤمن إلا برحمة الرّب، فيمنعها الله عنه، لأنه يُنكر عدالته.» وإنّي أستعيرُ هذه الصيغة التي تطرحُ بكلّ الوضوح المراد تعابيرَ المنازعة، أستعيرها من الدراسة التي استشهدت بها قبلاً ل:س. موريل (صفحة: ٥٩٢)، والتي تُحيلنا إلى الأب لويس دوبلوا الذي طُبعت مؤلّفاته، مراتٍ عديدة، مترجمة إلى الإسبانية في مطلع القرن السّابع عشر، وإني أقتطعُ نصاً من هذا المؤلَّف الذي يعرضُ بشكلٍ جيّد مقاصد تيرسو. وهذا هو النصّ في الأصل اللاتيني المقتطف من كتاب: شريعة الحياة الروحية:

Canon viae spiritualis، في الفصل الأوّل:

De Venia nonquam desperandum

فالنصيحةُ الأولى يبدو وكأنها تتوجه مسبقاً إلى الناسك، في مسرحية الهالك: «إذا وقعتَ في الخطيئة، فلا تفقدْ الإيمان برحمة الرّب؛ ومهما تكن شناعةُ خطاياك، فلا تقنطْ من العفو الإلهي.»:

(Si peccaveris, ede eius Misericordia non diffidas, Quantum vis multa et enormia fuerint peccata tua, nunquam de venia desperaveris).

وهذه، بالمقابل، صيغةٌ أخرى موجّهةٌ إلى دون جوان: «عليك ألا تُفرط في ثقتك بطيبته، وحسبك ألا تسيء استغلالَها، فتنساق في الخطيئة.»:

«Non potes bonitati illius nimis fidere, modo non abuteris eaad peccandi facilitatem».

والفصل ٣٧ من الكتاب نفسه: شريعة..، يذكّر بمصير لص اليمين[(١)]، ذلك النموذج الذي قد يفيدُ الكافرين التفكّر فيه: «لقد كانت توبتهُ قصيرةً، وكانت كافيةً بالنسبة إليه لينالَ الحياة الأبدية في لحظة من الزّمن.»، كما يذكّر

(١) لص اليمين: هو أحد اللصين اللذين صلبا على جانبي يسوع المسيح، حسب الإنجيل المقدس، وقد اهتدى اللص المصلوب على يمين يسوع قبل موته.

بكافة نماذج دون جوان الذين يتمادون في الخطيئة بعدم اكتراثهم: «أولئك الذين ينتظرون طويلاً ليتوبوا، ليسوا جميعاً محظوظين مثله، إن لم يكن لديهم الاستعداد الذي لديه».

وعلى أية حال، فهذه هي أفكارُ التبشير المسيحي المعروفة، والتي جعلتها أفكاراً ملحّةً منازعاتُ العصر حول العفو الإلهي، وحرّية الاختيار، في نظر مؤلِّف كتيرسو دومولينا، الذي اتحدّ في شخصه رجلُ اللاهوت، والمؤلفُ المسرحي، ليصوغا صورتين متضادتين تضاداً نموذجياً. ففي عصرٍ كان فيه المسرح تلهيةً شعبيةً، لم يكن تيرسو هو الوحيد الذي حملَ هذه التلهية على محمل الجدّ بالقدر الكافي، ليستخدمها كما لو كانت منبراً ليقوم بتسريب شيء من التعاليم المسيحيّة إلى القصة المسرحية التخليّلة.

إنّ هذا الانعطاف الذي تقومُ به المسرحية التوأم، الشديدة الوضوح في برهانها، كان ضرورياً لتوضيح أحد الوجوه الخفيّة لمسرحية المغوي. وبعد تيرسو، فإن البُعد المتعّلق بالحساب الأخير سيبقى ملحوظاً لدى المؤلفين الإسبان اللاحقين، كزامورا ثم زوريلاّ، وعند موليير كذلك، ويمحي هذا البعدُ بعد ذلك إلى أن يختفي في القرن العشرين إلا أنّ العلاقة مع العالم الآخر، مع أنها قد صارت علاقةً علمانيةً، أو حتى إنها امّحت أو أُنكرت؛ فهي تنتمي عن حق إلى سيرة دون جوان؛ فهو الإنسانُ الذي لديه شيءٌ يعالجه مع الموت ومع المجهول. وهذه على الدوام هي المهمّةُ التي يبلغُه إياها الزائرُ الحجري، مبعوثُ ما وراء الطبيعة.

أصلُ المغوي المزدوج:

موضوعٌ مستحوذٌ: التقلّب.

إن الاستحواذ منتشرٌ انتشاراً حسناً على امتداد أوروبا بأكملها، بحيث يمكننا استخدام هذا التعبير دون أن نخشى المبالغة؛ وانتشاره ليس جغرافياً فحسب، بل يُصيبُ جميع قطاعات الحساسية؛ فنحن إزاء تيار عميق في

العصر الذي أمكن تسميته، لهذا السبب بالذات، «العصر الباروكي» وذلك بالقدر الذي نتعرّف معالمه في النصوص الأدبيّة، كما في الفنون التشكيليّة. ولسنا هنا بصدد فتح ملفّ لذلك العصر، ومع ذلك، فلكي نُعطي فكرةً عن هذا العصر، إليكم بعض النصوص، الملتقطة من هنا وهناك، من الشعر الأوروبي، ولا يحيّرنا إلا انتقاؤها. ومرّة أخرى، فأنا لا أعرضُ هنا منابعَ المسرحية، فلعل تيرسو لم يعرف أية قصيدة من هذه القصائد، وإنّما أقدّم بعض الشّواهد على تيار من التيارات، على انعطافٍ للخيال الحالم؛ فنحن نتبيّن في بداية القرن السّابع عشر تلك أرضيةً للخيال الجماعي، حيث يمكن أن نرى تربةً مناسبة أولاً لفتّح بطل التقلّب والتعددية، ومن ثمّ لاستقباله.

قبل كل شيء، إن العالم ذاته هو الذي نختبرُه أكثر من أيّ وقتٍ مضى، في عدم استقراره الأصيل، ويمكننا أن نختار لتبيان التحوّل افتتاحيةَ الفصل الثالث، القسم الثاني من كتاب المقالات[1]، وهذه الافتتاحية تربط عدم استقرار كلّ كائنٍ بعدم استقرار الكون «ليس العالم سوى هزّازة أبدية، فكل ما فيه يهتزّ بلا انقطاع، الأرضُ، وصخورُ القوقاز، وأهرامات مصر، واهتزاز العام، واهتزاز الاهتزاز، والثباتُ نفسه ليس سوى اهتزاز أكثر تراخياً» ففي وسط كل مفصّل من مفاصل الجملة الشهيرة، يدُق أربع مرات[2] مثل قافية داخلية الجذر «هزّ»، وحوله ستنتشرُ بعد ذلك، في تتمة نصّ مونتيني، كما في مجمل النصوص التي سنوردها، المجموعةُ الدلالية الكبيرة للحركة والتغيّر: انتقال، تبدّل (قابل للتبدّل)، تنويع، طلاقة، هروب، عدم استقرار... وهي

---

(١) المقالات: كتاب لمونتيني (١٥٣٣- ١٥٩٢)، وهو مجموعة ملاحظات وأفكار الكاتب ودراساته، خلال فترة طويلة من حياته، وقد قام بإغنائه باستمرار حتى وفاته، وبين فيه عدم قدرة الإنسان على معرفة الحقيقة، وبلوغ العدالة، ونسبية الحقائق إلخ... (المترجم)

(٢) في النص الفرنسي، يتكرر الجذر «هز» أربع مرات، وفي ترجمتنا العربية له ست مرات!

تعتمد على مرجع ثَرٍّ للمشبّهات بالحياة الهاربة: ظلٌ، سهمٌ، زهرةٌ، غيمةٌ، برقٌ، حلمٌ، زبدٌ، دخانٌ، فقاعةٌ، إلخ...

ولكي أقتصر على نماذج محدودة، ولكنّها أيضاً جامعةٌ في عالميّتها بقدر الإمكان، فسأضيفُ إلى تعبير «لاشيء ثابتٌ هنا» الذي قاله دوبرتاس وكثيرون غيره، سأضيف المرثيّة السّابعة بجون دون التي تحمل عنوان: منوّعات، وتبدأ بهذا البيت من الشّعر: السّماوات تسرها الحركة. (لقد تأثّر دونْ بعلم الفلك الجديد). فهل يختلف هذا القول كثيراً عن أقوال دون جوان المتقلّب؟ كلا، طالما أن القصيدة ذاتها، حسب منطق القبّة الزّرقاء المتحركة، تُختَمَ بالميل المشروع للتنويع في كلّ شيء، وخصوصاً في الحب:

«ولماذا أخدم عشيقتي المحبوبة وحدها إذن، في حين لي حقّ اختيار حسناواتٍ أُخريات، ويلذ لي تبديلُهن؟». وتُتابع القصيدةُ حتى ما يمكن أن له تتعرَّض في الفترة الماضية، بقصد الشروع في إعداد الفهرس: فالشعرُ الذهبي كالنّور يأسرني، أمّا الشّعرُ الآخر، الكستنائي، فليس عزيزاً عليّ أقلّ من الذّهبي، والوجوه الأخرى، حتى القبيحة منها، ولكن النبيلة، فليست لأقلّ جدارةً بظَفري الغرامي... وهذه الاقوالُ لا تخلو هنا من شيءٍ من الإثارة والمفارقة؛ إلا أن فكرتَها لا تقل مراودتها لدون جوان من جراء ذلك.

ومهما يكن من أمر، فإنّ دون ليس إطلاقاً هو الوحيد الذي تُبتى التعدّدية في الحب بالنسبة إليه على أحلام اليقظة، التي تُلح عليه بفكرة زوال الحياة، وهشاشة الأجساد البشرية، وتلاشي الزّمن المعاش، و«طلاقة» الفكر نفسه، والذاكرة والشّهوات... وكما يقول دونٌ ذاته بمرحٍ كبير:

التغيرّ هو مهدْ

الموسيقى، والفرح، والحياة والأبديّة.

(المرثيّة الثالثة، التغيّر).

ويقولُ دوبيّرون أيضاً:

أريد أن أبني معبداً للتقلّب

وسأربّي فيه بروتيه[١] المتبدّل

ويقولُ آخرون الشيء ذاته، بمرحٍ أقلّ، وبإذعانٍ أكبر، ومنهم، على سبيل المثال، أنغو دو لوبير ونيير، في مقاطعه الشّعرية المشبعة بتأثير أيّوب ومؤلّف المزامير:

ولكننا سئمنا، فماذا أصابنا!...

اليوم يروقُك أحدُهم، وغداً تصبح غريباً عنه.

مثل حرباء، يغيّر جسدُنا شكلَه إزاء الأشياء الجديدة...

وهو ليس سوى كلأ يخضوضرُ في الصباح،

وفي المساء، يصبح جافّاً، ويتقصّف ويذبل...

ونجد السجّل الأسود ذاته عند غريفيوس، وهو قارئ آخر من قرّاء المزامير:

فما نحن إذن!

نحن الكرة التي تتلاعبُ بها سعادةٌ زائفة، بريقُ

الزمن الكاذب...

إننا نمضي كالدّخان الذي تسوقه الريحُ العنيفة.

وإذا أردنا أن نأخذ مجالاً أكثر تحديداً، فعلينا بتجربة الزمن التي يقوم بفكّ ألغازها المارينيّ[٢] لوبرانو في خيط الماء الذي تقطّعهُ السّاعة المائيةُ إلى قطراتٍ صغيرةٍ من اللحظات:

---

(١) بروتيه: في الميثولوجيا اليونانية، هو إله بحري، أخذ عن والده بوزيدون موهبة التنبؤ، وكان يغير شكله حسب مشيئته. (المترجم)

(٢) الماريني: نسبة إلى مارينو، وهو شاعر إيطالي متصنع في أسلوبه (١٥٦٩- ١٦٢٥) وقد أثر في الذوق الفني في القرن السابع عشر، في فرنسا. (المترجم)

كل ما هو كائنٌ وكل ما سيكون يعبّر عن نفسه بالمياه.

أرقامٌ هاريةٌ؛ في هذا التابوت السائل،

كل ملذّاتكم تغرقُ وتدفن

وإن لم تصدّق ذلك، فاستدرْ أيّها الإنسان الفاني

ولنرَ كيانك الذي يولدُ في الدّموع

ويموتُ قطرةً قطرةً، باحتضارات، تحت الزّجاج

وأحلامُ اليقظة ذاتُها تأخذ عند غونغورا مظهر مسلسلٍ من القضمات الصّغيرة:

السّاعات تمضي لتأكل الأيّام بمبردها

والأيّام ذاتها تمضي لتقضم السّنين.

بينما يلغي كيفيدو الزّمن الحاضر، بين الزمن الذي لم يعد موجوداً، والزّمن الذي لم يحن بعد:

أنا ماضٍ، ومستقبلٌ، وحاضرٌ يمضي،

وفي هذا اليوم، بين الغد والأمس، أجمع

أقمطتي وكفني بعضها إلى البعض.

وفي هذا التناغم بين كافة التقلّبات، لا نجد صعوبة في أن نميّز، من خلال تكرار النشيد الأساسي وتنويعه، صوتين كبيرين يقول أحدُهما والآخر إن كلّ شيء يتغيّر، إلاّ أنّهما يقولان ذلك بنغميات مختلفة: الصوتّ المغّم والصوت المنطلق، صوت التقلّب الأسود الذي نحسّ به وكأنّه مصيبة، وكأنّه علامةٌ على الخطيئة والإدانة، وصوت التقلّب الأبيض، الذي يبتهج للحياة العابرة، ويجعل من «الاهتزاز» الكوني مسرّةً له، واحتفالاً في بعض الأحيان.

لن أتابع جولة الأمثلة المختارة هذه؛ فلم يكن لها هدفٌ آخر سوى أن تذكرِّ، وتدعِّم ببعض الأمثلة، ما هو معروفٌ جيّداً، وهو الانتشار الاستثنائي

لأحلام اليقظة حول عبور الزمن وهروبه، في النصف الأول من القرن السّابع عشر، ولكي تجعلنا نفهم كم كان ينبثق التقلّب الغرامي حينذاك، انبثاقاً ضمنياً على الأقل، من تقلُّبٍ أولي، وصريح في بعض الأحيان:

كلّ شيء متقلب في العالم...

كلّ شيء يهتز...

فينبغي أن نحبّ على الطائر.

(لورتيغ).

إن النصوص التي تعلن، متباهيةً بالفتح الغرامي اللامتناهي، رفض كلّ ثباتٍ قد لا تعوزنا، وإني أشير إلى نصّين منهما: أولهما قصيدة فوكلان ديزيفتو التي يمكن لأبياتها الأولى أن تزوّدنا بأحد شعارات دون جوان، وهو الشعار الذي ينادي بالرغبة في التنويع، وبالإسراع في الهجر، وبنزعةِ التنقّل المسعورة، ولا بد من الإشارة إلى أنه في هذه الأبيات ذات الوزن الاسكندري والمصارِع القويّة، إذ يتعارض الشطرُ الأوّل مع الشطر الثاني، فيطرح كل بيتٍ شعري موقفين لا يلتقيان بحسب القاعدة:

مع حبّي، يولد حبُّ التغيير.

فأحبُّ واحدةً في الصّباح، وتمتلكني أخرى في المساء...

إني إذ أضعُ سعادةَ آمالي في أماكن شتّى

أعقد صداقاتٍ قليلةً، وأبني معارف كثيرة،

وإذ أكون في كلّ الأمكنة، لا أكون في أيّ مكان.

وأخيراً، هناك قصيدة مارينو الغنائية تلك، والتي ترتسم فيها الخطوطُ الأولى لاعتراف الدون جوان الموليري، وفيها أيضاً القائمة التي ستصبح الفهرس المقبل، إلا أن ساحر النساء هو الذي يعلنه بنفسه:

أتريدون أن تروا

بروتيه جديداً للحب
وحرباء جديدة؟
أديروا أنظاركم نحوي
فأنا، حين أحوّم على هوى أفكاري،
أتخذ شتى الأشكال والألوان المتبدّلة...
كلُّ جمالٍ ألتقيه
يستولي على قلبي
ولدى كلّ نظرة محببّة
أضطرم، وأحترق
لقد سئمت! وها أنذا
أصبح فريسةً لا نهاية لها لكلّ النيران...

فالجمال الغضّ
والعمر الآخذ بالنضّوج
يشدانني إليهما ويلهبانني
وأحياناً يحرقانني
الرشاقة والنظرات
وأحياناً الأخلاق والحشمة

تسحرني في إحداهن
الطبيعة الكاملة الصّفاء
في الأخرى أتذوّقُ
العقلَ والصنعةَ
وأتأثّرُ على حدّ سواء

بضروب الجمال الخشنة منها والمرهفة.

هذه المرأة تتزيّن، ولكن من
لا تروقه الزّينة إذن؟
والمرأةُ الأخرى تهمل نفسها،
فهل زينتها هي شخصها؟
وإني أعبد صراحتها
وفقرها كنزٌ بالنسبة لي.
وبكلمة واحدة، فإن تلك النساء وغيرهن
كلّهن جميلاتٌ بالنسبة لي
ويحرقني اشتهاؤهن جميعاً
وحتى لو أعطيت لي
ألف روحٍ وألف قلب،
فسأكون العشّ الذي يعشعش فيه الكثير من الحب(١).

وهكذا، فإننّا من خلال أرضيةٍ خلفية واسعة في المخيّلة الجماعية، نشهد بروز البطل وتكوّنه، وعلى عاتقه سيضع المؤلفون المسرحيون أمرَ تصويرِ الظّفر الغرامي والهروب، والشّهوة المتعدّدة الأشكال والمترافقة بالنفاق. وفي مسرحية

(١) لإكمال هذه النصوص المختارة، يمكن الرجوع إلى المقتطفات التالية (التي أخذت منهما غالبية هذه النصوص: ج. جيتو، مارينيستي مارينو. جزءان، توران:١٨٤٩ و١٠. شون: في الأدب الألماني، نصوص وشواهد - (بولفار: ٣، باروك، ميونيخ ١٩٦٣) وكذلك نصوص مختارة من الشعر الباروكي الفرنسي، باريس ١٩٦١، القسم الأول: «بروتية أو التقلب»، أما قصيدة دون، فهي في: أشعاره الكاملة ومختاراته النثرية، لندن، ١٩٤٩. وإننا نقرأ قصيدة مارينو الغنائية الآنفة الذكر: الحب المتقلب عند كالكاتيرا في مؤلفه: الشعر الغنائي في القرن السابع عشر، ميلانو، ١٩٣٦ (طبعة كلاسيسي ديزولي، صفحة ٢٢٠-٢٢٤).

تيرسو، كما في مسرحيات المؤلِّفين المتحدّرين منه، فإن دون جوان، حين يهاجم ضحاياه المتعاقبة، يبدأ بأن يحيا ببراءة، وبمرح حياة التقلّب الأبيض، قبل أن يقوم مسرحياً بتجربة التقلّب الأسود، منذ اللحظة التي يفرض عليه الميت، ممثل الدّيمومة، وجهة نظره، ويجعله يقاسم المتفرجين ملهاةً تنعطف في الحال إلى مأساة.

أدوار البطل العاشق المتشابهة:

يمكن دون ريب لموضوعٍ شائع ومتشعّب، نشرته أحلام الشعراء، ويستجيب لرغبات الجمهور، أن يكون قادراً على تيسير ولادة بطلٍ مسرحي واستقباله؛ على أن يتوافر أيضاً في النظام المسرحي القائم جهازُ استقبال، ومواقفُ ونماذجُ متكرّرة، تكون قادرةً على تجسيد هذه الإيحاءات المتناثرة على المسرح، مع الأخذ بالحسبان الفنون الأدبية، وصنوف النقل الأدبي التي لا بدّ منها.

إن هذا التوافق الضّمني يبدو أنّه قد وجد في أدوار متشابهة، جرى تمثيلها كثيراً في مسرح لوب وتيرسو؛ وهي أدوارُ البطل العاشق المتشابهة؛ فهذا البطل هو نبيلٌ ريفي يمتلكُ سلطةً محلية، أو ابنٌ لعائلةٍ متهتكة، وكلاهما يسيئان استخدام موقعهما المسيطر، فيكثران من الأعمال الشّريرة، التي تشكّل ضحاياها الرئيسية النسّاء اللوّاتي يقومان بإغواءهن، وخداعهن، واختطافهن. إنهما سارقا متاعٍ، وأشخاص، ويمارسان التقلّب عن غريزة أو عن قصد، ويجسّان الشر داخل شبكة القوى المتنازعة، وصولاً إلى الحلّ الذي يعاقبهما أحياناً، ويحلُّهما من خطاياهما في أغلب الأحيان. فإذا وضعنا هذه النّهاية السّليمة العواقب جانباً؛ فإن الذين حلّلوا مسرحية تيرسو تمكّنوا من أن يروا في ساحري النسّاء الوقحين أولئك «أشقّاء توائم» لمغوي تيرسو الذي ليس متفرّداً، بما يتعلّق بهذه النقطة(١).

---

(١) ب. غينون: مدخل إلى ترجمته لمسرحية المغوي، صفحة ٣٢، الملاحظة الأولى. «إن دون غيلن، البطل الكئيب في مسرحية: زوجة أوليفار ينسجم بصورة أفضل تقريباً مع =

وهناك منافسون للمغوي في التقلّب، إلاّ أنّهم أكثر خفّة؛ فينالون العفو بشكل أسرع، وله أيضاً منافسون من خارج إسبانيا، وإنّي أذكّر فقط بأولئك الذين يلازمون خشبة المسرح الفرنسي، في سنوات العشرينات والثلاثينات، أمثال نماذج دروانت وأليدور، في مسرحيات (الخداع) الهزلية، والتي يعطي كورنيي في شبابه بضعة نصوص منها في ذلك الزمن.

وأخيراً، فلماذا لا نضمِّن بحثنا هنا عائلة تنتسب إلى العشّاق المتقلّبين المعتدين بتقلّبهم، والذين يبدعهم الرّوائيون بإطالة فترة التقلّب الأبيض، مع أنّ هذه العائلة تأخذ مكانها على هامش أبطال المسرحية العاشقين الرئيسيين؟ فعشّاق تلك العائلة يثيرون الاهتمام، بالقدر الذي تسمح به مرونة الفن الرّوائي، خصوصاً في ذلك العصر، من تضمينات، أو تضخيمات، يمكنها ترقية إحدى الشخصيات إلى المستوى الأوّل، حتى لو كانت شخصية ثانوية، كذلك هو الأمر في الأسترية[(١)] إلاّ أنّ الأسترية هي ملحمة الثبات الذي لا يصيبه الوهن، وسيلادون هو في آنٍ واحد بطلُها وضحيّتها الصابرة، في حين أن سيلفاندر هو فيلسوفها.

إن المكان يمنح، بجانب هذا الثنائي، لبارعٍ في عدم الوفاء يقيمه كنهجٍ له، يتّخذ دلالةً متزايدة: وهذا البارع هو إيلاس الرشيق، الذي يتنقّل بمرح من أوّل القصّة إلى آخرها، ويقوم بوظيفة الثقل المعاوض، وهو يثير المنازعة حول القيم التي يرتكز عليها العمل الأدبي برمّته، وذلك بمعارضته لهذه القيم،

= تلك الفكرة التي نكونها عن دون جوان، والذي يجسده تينوريو، فدون غيلن قد أنجز إغواء ألف امرأة، حين أمر خادمه باختطاف لورانس... ودون لويس في مسرحية سانتا جوانا الثالثة كان قد وعد بالزواج الدونزا، الفلاحة، ليحاول إغواءها، وهو سيدخل منزل دونيا إينيس تحت هوية لوجينوا سيزار.

(١) الأسترية رواية رعوية من تأليف أونوريه دور فيه (١٦٠٧-١٦٢٨) تجري أحداثها في القرن السابع، وهي تروي قصة حب سيلادون وأسترية، وقد أثرت هذه الرواية، ذات الطابع النفسي، تأثير عظيماً على التصنع الأدبي في القرن السابع عشر (المترجم).

وهو يقوم بذلك بصورة مثيرة على نحو ظاهر، بحيث أن القارئ يكون مدعوّاً لاستقبال طروحاته - المعاكسة بشيء من الابتسام، وكأنها مفارقات.

وهكذا، فإن هذه الرّواية، رواية الثبات الذي يصل إلى البطولة، إن لم نقل إلى غير المعقول، تحتوي في ذاتها دحضَها الخاص بها، عن طريق الحضور المتكرّر، حضور ذلك البطل اللامع، المزوح وإن لم يكن كاريكاتورياً، على الإطلاق. إن إيلاس، في كل مكان يمرّ فيه، يظهر على أنّه رسول اللذة، فهو يحب في إحدى اللحظات، ويجعل الآخرين يحبوّنه، إنه يغوي، ولكنه لا يخدع، لأن هذا المتقلّب لا يحمل سوءاً في نفسه. إنه لا يكف عن الإعلان عن أنه غير قادر على الاستقرار أساساً؛ لكونه عشيق جميع النسّاء؛ فهو ليس فقط ممارساً للتقلّب، المتعاقب تارةً، والمتواقت تارةً أخرى، إلاّ أنّه ينصبّ من نفسه منظِّراً له بشيء من السفسطائية: فلأنه يدّعي البقاء وفياً للجمال، فهو يمضي من حسناء إلى حسناء: «لكي لا يكون المرء متقلباً، عليه أن يحبَّ الجمال دائماً، وفي كلّ الأمكنة...»، وعندما يقول ذلك شعراً كتبه بيده، فإنّ أغنيته تأتي لتضاف عن حق إلى ديوان التقلّب السّعيد، الذي حلم به شعراء ذلك الزّمن:

«من يودّ أن يكون عاشقاً خالياً من العيوب...،
فليحبّ، وليخدمْ، في شتى الأمكنة...،
صانعاً على الدّوام حبّاً جديداً...»

(٢، صفحة ١٢٧ و١٩٤).

إنه المتقلّبُ المحظوظ بصورة فائقة، والذي لا يثقل كاهله شيءٌ، لا تبكيت الضمير، ولا التهديد، ولا القصاص الذي يؤدي لعاقبة وخيمة. لقد خلق ليروق للآخرين، وهو يروق للجميع؛ وفي القرن السّابع عشر، في فرنسا، ليس نموذج الحبّ المتقلّب، والانتصارات الغرامية المتسلسلة هو دون جوان، الذي لم يكن معروفاً بعد، وإنّما هو إيلاس. إن نجاحه لدى القرّاء، وحظوته كساحرٍ للنساء،

كبيران، بحيث يفلت حالاً من عالم الأسترية المتخيل، ويصبح أسطورة صغيرة، يخصّ الجميع، والمؤلفون ينتحلونه؛ فيصنع منه أحد الكتاب المسرحيين عام ١٦٣٠ نجماً لمسرحية تحمل اسمه، ضماناً لنجاحها، وهي: تقلّبات إيلاس. إنّه معدٌّ ليكون شعاراً لكلّ القلوب الطائشة، ولعبيد الحبّ المغناج، الذي يشكلّ موطنه الخيالي موضوع رحلة مجازية نشرت عام ١٦٥٤، وهي: حكاية مملكة الغنج، التي تسكن عاصمتها «القلوب المجنّحة»، وهذه القلوب الطيّارة «المغطّاة بالأجنحة واللهب» تشكّل طائفة خاصّة، يقولون إن المدعو إيلاس هو مؤسّسها، وإنّ كتابهم المعتمد في حياتهم هو «تاريخ العشّاق المتقلّبين»، ويحملون شعاراً لهم هو: من يحبّ عدداً أكبر، يحبّ أكثر. إنهّم يطيرون في حديث واحد إلى كتف إحدى السّيدات، أو إلى رأس سيّدة أخرى، ينقادون بسهولة، يمتدحون عيني هذه المرأة، وشعر تلك، إنهّم يعبدون ثغر إحداهن، وقدَّ الأخرى، يتعلّقون بكل شيء، ولا يتمسّكون بشيء. كلٍ إنسان يسخر منهم، وهم يضحكون منه، لأنّ هذه القلوب المجنحّة تعرف كيف تضحك، مثلما تعرف كيف تتكلّم(١).

إن إيلاس، الأكثر خفة من أن يتمكّن من الاستمرار إلى ما بعد عصره، لن يتمكّن من مضاهاة دون جوان الذي سيخلفه دون صعوبة، وسبب ذلك، وهذا أمرٌ يمكن توقعُّه، هو شحنة دون جوان الأسطورية والعاطفية الأقوى، ونحن نعرف الآن لأي شيء يدين بها، فإيلاس لم يكن له جذورٌ في الأسطورة، ولا خلفيةٌ دينيّة، ولا صلةٌ بالموت.

* * *

---

(١) ينسب هذا الكتاب إلى دوبينياك، وهو تاريخُ العصر، أو حكايةُ مملكة الغنج، المقتطفة من أخر أسفار الهولانديين إلى بلدان الهند الشرقية، باريس، ١٦٥٤ ويمكننا التّذكيرُ هنا بأنه، حينما قامت مدموازيل دوسكوديري بإعادة كتابة أسترية لأبناء جيلها، فقد وضعت فيها، إلى جانب ثنائي أبطال الثبات، شخصية بديلة لإيلاس، ومدافعاً بليغاً عن التقلب، وهو أميلكار.

٢ - التحوُّلات الجانبّية

بعد التكوين، تصادفنا التحوّلات اللاّحقة، فأيّة تحولات هذه؟ إني أعدل عن أن أتناول ثانية، في فصل تركيبي، تطوّر الأسطورة الزّمني من قرنٍ إلى قرن، حول الانشطار الكبير الذي تمثّله مرحلة ما قبل موزار، وما بعد موزار، فلقد أثبت هذا التطور بصورة كافية، وقد أبرزناه وحلّلناه، في مواطن متناثرة، في الفصول السّابقة، وبخاصّة في القسم المخصّص للزّمرة النسائية.

سيكون تغييرُ وجهة نظرنا، وغرضُ بحثنا أكثرَ فائدة، ونحن نلاحظ عامل تحوّلٍ آخر، وهو تغييرات الفنّ الأدبي، وأصناف النقل التي تحكمها هذه التغييرات: كالمسرحية المكتوبة، والملهاة المرتجلة، والأوبرا وأخيراً الحكاية أو الروّاية. إنها تحوّلاتٌ كثيرةٌ لم يكن بإمكانها أن تترك النموذج الأوّلي سليماً لم يمسّ. فكيف نعدّل قصّة دون جوان، حين نرويها بأشكال عديدة مختلفة؟ هذا هو السّؤال الوثيق الصلة بالموضوع حقاً، لأنّه يدور حول صفةٍ خاصة بالخطاب الأدبي، وهو سؤالٌ يجب، والحالة هذه، إثارتُه، حتى وإن لم تكن في حوزتنا حالياً جميعُ أدوات التحليل التي لا بدّ منها.

من المسرحية المكتوبة إلى الملهاة المرتجلة:

ليس لدينا هنا، والحق يقال، تغيرٌ في الفن الأدبي، فالسّماتُ الأساسية تبقى هي ذاتها، وهي سماتُ أيّةِ حكايةٍ مسرحية، ويمكن أن نجمعها، كما يبدو لي، في طائفتين:

آ - : خلق الرسالة التي تصنعها الوسائل المتضافرة، والتي تُدرَكُ في آنٍ واحد، وهي النص الذي يُلقى، ورسالة التعبير الجسدي، والمواقع، والتنقّلات على مسرح التمثيل، والتعليمات البصرية (تزيين المسرح، الديكورات، الإضاءة، إلخ).

ب - اختفاءُ المؤلِّف، وحرمانُه من الكلام؛ اختفاؤه خلف الممثلين الذّين لا يكلّمون المتلقّين المشاهدين، الذّين هم مخاطبون ثانويّون، أو غير مباشرين، وإنمّا يتكلّمون لأجلهم، فهؤلاء لا يصبحون مبلّغين أوّلين إلاّ عرضاً: في حديثِ الممثل لنفسه، أو تمثيل «دور الجمهور»، وفي بعض مقاطع المناجاة، وفي المزاح الماجن إلخ. وإننا نشير إلى أن هذه الحوادث العرضيّة في التمثيل تنزعُ لتصبحَ معممّةً في الملهاة المرتجلة، التي هي مسرح الممثلين، الذي ولد، وترعرع من خلال الاتصال المباشر بالجمهور، وهذه صفةٌ مميّزة لهذا الفنّ الأدبي الثانوي المقنّن تقنيناً مفرطاً، وهاكم صفاتٌ أخرى له: الشخصيات الجاهزة كالقوالب، وتوزيع الأدوار، الذي يتصّف بالتوازيات، والازدواجات، ونصف الارتجال، على أرضيةٍ مخطّطةٍ سلفاً، وهو يدمج الشيء المكتوب بالشفوي، واللّغة التوسكانية باللهجات المحلية، وأخيراً هيمنة الألعاب المسرحية والجسدية، والقلبات والحركات الإيمائية؛ وهذا معروفٌ لدينا بصورة حسنة[1]. وسوف نأخذ منه ما يلزمنا لنجيب على السؤال الوحيد المطروح هنا، وهو: ما مقدارُ التّعديل الذي طرأ على قصّة الزائر الحجري، خلال انتقاله من المسرحية الأصليّة إلى الملهاة المرتجلة؟ إن الأمر يتعلّق بترجمةٍ حقيقة، ليس من لغةٍ إلى أخرى فحسب، وإنمّا من نظامٍ مسرحي إلى آخر.

---

(١) انظر مؤلفات ميك اتينجر، وبيتراكون، وباندولفي، والسيناريوهات التي نشرها سكالا (١٦١١) وحتى س، تيرو، باريس، C. N. R. S.، ١٩٦٥.

إن «الملهاة الإيطالية»، تحت حرّيتها الظاهرية في الابتكار، تخضعُ لقيودٍ صارمة شكلية؛ فالمنابعُ الأدبية التي تستخدمها قد عولجت في قالبٍ يمكن أن يبدو لنا قالباً متصلباً ومتكرراً. وليس هناك شكٌّ في أن العرض المسرحيّ كان يبثّ الحياة في النّظام المسرحي، وكان يمنحه التّنويع؛ ويبقى أن هذا العرض كانت تحكمُه قواعدُ مفروضة، وحين كان الممثلون يمتلكون الموهبة، فقد كانت قواعد مثمرة.

ولكي أعرض التغيرات التي طرأت، خلال الانتقال من مسرحية المغوي الإسبانية، إلى مسرحية الزّائر الحجري التي أعدّها مؤلِّفو مسرح التهريج الطّليان، فسأقومُ بتحليلِ أحدِ ثوابت النظّام المسرحي، وهو توزيع الأدوار، مبتدئاً، لقاء انعطافٍ قد يكون مفيداً للقارئ الفرنسي، بتوزيع أدوار مسرحية: احتيالات سكابّان، التي تقدّم مثلاً نموذجياً عن الملهاة المرتجلة، انطلاقاً من لائحة الشخصيّات وهي: والدان، وعاشقان (الابنان)، وعاشقتان (الابنتان)، وخادمان، أحدهما نشيطٌ والآخر سلبي، حسب تقليد شخصيّة الزّانّي الإيطالي(١)، ثم هناك الممثلان الصّامتان (هناك عشرة، أو اثنا عشر ممثلاً، في الفرقة المسرحية النموذجية). إنّه مجموعٌ ملتحمٌ التحاماً قوياً، مبنيٌ على نمطٍ قديمٍ من العلاقات العائلية، ويتألّف من أربعةِ أزواجٍ رئيسيّة تنتظم أو تتقاطع في أزواج ثانوية: الوالدان - الابنان، الوالدان - الفتاتان، الأخوان - الأختان، العاشقان - العاشقتان، الخادمان - السيّدان، دائماً على أساسٍ ثنائي، أو رباعي، تنتج عنه توأماتٌ متناوبةٌ، وائتلافات واستبدلاتٌ ثنائية، وتوازياتٌ، وتضادّات، تزودّ التلاعبات المنتظمة فيما بينها المؤلِّف المسرحي بكافّة مخطّطات الأفعال الممكنة، والنّزاعات، والقرارات، وحتى ديكور الملهاة الثابت فيوحى به مسبقاً: وهو منزلان متقابلان، أو ثلاثة أحياناً.

---

(١) كلمة زانّي هي تحريف لاسم جيوفـاني في اللهجة اللومبارديـة - البندقيـة، وهـي شخصية هزلية متكررة في الملهاة الإيطالية.

ولنرجع الآن إلى أحد المخططات المسرحية التي نشرها سكالا عام ١٦١١ وهي: طنافس الاسكندرية، فنجد اللائحة نفسها، مع بعض التنوّعات (زوجان إضافيان مؤلّفان من خادمتين، ومسافرٌ غريب عن المكان، من خارج النظام المسرحي المتبّع)، وهاكم هذه اللائحة، كما يقوم بترجمتها كزافييه دوكورفيل، والأسماء تكفي وحدها لتحديد صفة كلّ شخصية من الشخصيات:

بانتالون،	رجل من البندقية.
أورازيو،	ابنه.
بيدرولينو،	خادمة.
أوليفيتّا،	خادمته.
غرازيانو،	دكتور.
فلافيو،	ابنه.
كلوديو،	فرنسي.
فرانسيسشينا،	خادمته.
إيزابيل،	متنكرة باسم فابريزيو.
أرلوكان،	خادمها.
فلامينيا،	متنكرة على شكل غجرية.

خادم لوالد إيزابيل[١].

إن بيدرولينو، الخادمَ النشيطَ، ومحرّكَ اللعبة، ومبتكرَ الخرافات، هو نظير سكابّان أما أرلوكان فهو نظيرُ سيلفيستر إلخ. وإن إضافة خادمتين بما أن إحداهما نشيطة فقط – يُنتِجُ بالتقاطع زوجين إضافيين هما بيدرولينو- وفرانسيسشينا والتي تأتي لتنضمّ إلى مجموعة الذين يتزوجون عند الحلّ.

---

(١) من الملهاة الإيطالية وهي أربع مسرحيات ترجمتها كزافييه دو كورفيل، نادي أصحاب المكتبات في فرنسا، ١٩٥٧، صفحة: /١٠٧/.

هذه هي، بصورةٍ مبسّطةٍ جداً، آليّات التناظر المتعدّدة، التي تشرف على إنشاء الأدوار، وعلاقاتها في الملهاة المرتجلة، فكيف هي الحال في مسرحية الزائر الحجري؟

إننا نحسّ بتأثيرات التطعيم في الاتجاهين: فالقالب الإيطالي يحوّل النموذج المكتوب، بينما تؤثّر مسرحية المغوي بدورها في أشكال الاستقبال:

١- إن لائحة الممثلين يجري تعديلها، في البداية، عن طريق الإضافات والاستبدالات، فالشّيوخ دوتوري، وبانتالوني أو تارتاغليا، يختصّون بأدوار آباء صيّادة السّمك، والخطيبة الآتية من القرية، وبما أن هاتين الفتاتين ملحقتان بملاك الخدم؛ فالجميع يتكلّمون بطبيعة الحال باللهجة المحليّة، إن وظيفة الإدراجات المتفرّقة لهذه المجموعة الشعبية هي قطع الأسلوب الرّاقي، أسلوب المؤلف. وهذا هو أوّلُ أثرٍ من آثارِ التّنافر الصوتي، وهو ليس الأثرَ الوحيدَ. فسيكون لمعالجة الخدم أكبر النتائج؛ فيوسِّع زاكاغنينو وبوليسينيلا وأرلكشينو الشيء الذي لم يكن بذرةٍ عند تيرسو، وهو الحضورُ المسرحيّ الدائم، والمحشوّ بالدّعابات، والرُّدود الضّاحكة، والمزاح الماجن الشائع: «إنه يصنع دعاباتٍ مختلفة أمام من يشعرون بالنعاس» و«يصنع دعابات الخوف» أمام التمثال، أو قائمة الأسماء النسائية إلخ... وهي دعاباتٌ تخفّف من جدّيةِ تجليّات إلفير والميت، وتعدّل العلاقة: السيّد - الخادم، التي تتحول إلى علاقةِ زوجين متضادين تضاداً عنيفاً(١)، أما سيناريو بيانكوليليّ، حيث لا وجود إلاّ لدور أرلوكان، فيعطي فكرةً عن هذا التضخمّ في دور الخادم، أما دور سغناريل وليبوريلّو فيحافظان على الموروث من مسرحية المغوي.

---

(١) إني أرجع إلى مسرحيتي الزائر الحجري اللتين نشرهما ماكشيا وبيتراكون، لأنهما أقرب مسرحيتين إلى الأصل، أما مسرحية الكافر المدان الكبيرة الأهمية، والتي وضعناها باعتبارنا آنفاً فهي تنتمي إلى تفرُّعٍ جانبي.

وفيما يخصّ مجمل السيناريوهات، فنحن نحتفظ، بشكلٍ أكثر عمومية، بإحساسنا بوجود مخطّطٍ مبسّط، يكشف عن آليات التناظر والتكرّر، إنمّا يعوّضه التبرعم الاتفاقي لمتتابعات حرّة، لتضخيماتٍ، وتلاعباتٍ مسرحية، واستطرادات من كلّ الأنواع خاصّة بطريقة الممثلين الطليان.

لقد قلنا بما فيه الكفاية إن القصّةَ نفسها لا تُروى بالطريقة نفسها حتى لو وجدنا فيها دوماً نقاطَ المغامرة الدونجوانية القوية كالإغواءات، والهجرانات، والتحذيرات، واللقاءات مع الميت، والقصاص النهائي، هذا القصاصُ الذي يشدّده تهريجُ الخادم وتُقوّيهِ الأناشيدُ الجوقية ويُضاف إليه، مشهدٌ أخير، يتعارضُ فيه جحيم الهالك الأبدي مع سماء الصّالح السّعيد.

«يُرى دون جوان وهو يئنُّ ويشكو، ويُغلق الجحيم، فتُسمعُ السنفونية في السّماء، وتنتهي الأوبرا. (ماكشيا: ١٦٢).

وهكذا يميلُ الحلُّ باتجاه المسرحية التي تستخدم الآلات، وباتجاه المأساة الغنائيّة، وهنا أيضاً نرى أن الملهاة المرتجلة تمارسُ المزجَ الذي يجمع بين تمثيليّة التهريج والأوبرا، ذلك المزجَ الأسلوبيّ المتنافر، وهذا لا ينافي روحَ المسرح الإسباني، إلا أن إيصال المزج إلى هذه الدرجة من التباين لابد أن يشوّهه، أو على الأقل، أن يحرّفَ مسرحيةَ الزائر الحجري إلى وجهة ممارسة اللّعب، على حساب البُعد الدّينيّ للنموذج الأصلي(١).

٢- إن النقل الأدبي لا يُحدث تأثيراً أقل بالاتجاه العكسي: فالمسرحية المتلقّاة تعدّل بدورها من أشكال استقبالها، حين تُخِلُّ بصرامة التناظرات، وحين تعرّض للخطر التوزيع الثنائي الذي تتّصف به لائحةُ الأدوار. إن قصّة دون جوان، حسب تيرسو، وحسب القالب الإيطالي الذي تلقّاها، ليست

---

(١) لكي نتلافى كلّ سوءِ فهم، يجب أن نذكر بأن اللوحات المسرحية التي كان يؤدّيها المهرجون لم تكن تنقل المسرحية الأصلية مباشرة، وإنما نصَّها الإيطاليّ المكتوب، ويحتمل أن يكون نصّ سيكوغنيني.

منسجمة في كافة نقاطها: فكيف نحافظُ على أزواج العاشقين والعاشقات المتوازية، في حين ينبغي الإكثارُ من الوجوه النسائية، وعلى العكس من ذلك؛ كيف نمركزُ الحدثَ على بطلٍ وحيد يهزأ من الخصوم العاجزين؟ أما العلاقةُ بين السيّد والخادم، فإذا بقيت على أنّها علاقةٌ ثنائية، فقد أفسدها تدخّل المغوي إفساداً عميقاً: فالدورُ الذي يمكن أن يؤديه في ملهاةٍ مرتجلة جيدة الخادمُ الأوّل، وهو الخادم الذي يساعد في الحبكة المسرحية، يُسنَد هنا إلى السيّد، فدون جوان هو محرّكُ اللعبة التمثيلية، ومبتكرُ الحِيَل والخرافات، إنه سكابان الملهاة، بفارق أنه يكذب، ويخدع لمصلحته الشخصية، أما الخادم، فعليه أن يكتفي بموقعه التابع، كمرافق له، ومتواطئ معه.

إلا أن الملهاة المرتجلة تستعيد حقوقها حينذاك؛ فالخادمُ، الذي انتُزعت منه أسبقيةُ إرساء أساس الملهاة، يغتني بكلّ ما يخصّ الخادم (الزّانيّ) الثاني: إنه يغتني بالخوف أمام الشيء غير المُنتَظَر، سواء كان هذا الشيء هو رُماةُ النِّبال أو التمثال. ولكنّه يغتني أيضاً بمتعةٍ الشراب والطّعام، والضحّك، وإضحاك الآخرين منه، وبغريزة الخير والشرّ تلك التي تخصّ كافة نماذج دون جوان، والتي كان يستشعرُها كاتالينون في نفسه، في مسرح تيرسو، والتي سيصنعُ موليير منها، ولصالح شخصيّة سغاناريل عنده، فلسفةً عفويةً يمكن الاحتجاج بها ضد الفاسق. وهكذا يُلاحَظُ، فيما يتعلّق بهذه الشخصيّة الجوهرية، يلاحظُ تعاونٌ بين النموذج الاسباني الأصلي، والأقنعة الإيطالية. وهذه واقعةٌ سيكون لها نتائج لاحقة؛ فالمسرحيّةُ المكتوبة التي تحوّلت وتشوّهت، بانتقالها عبر النماذج الجامدة للفن الشعبي الثانوي، ونصف الشفوي، ستعود إلى النصّ المكتوب، محوّرةً، ولكنها مجدَّدة.

إننا إزاء مفارقة تاريخية: فقد كان لابدّ للأسطورة، بسبب نقلها إلى شكل مختلف، من أن تتشوّه وأن تُحاكى بشكلٍ ساخر، لكي تعيش وتنتشر، فلولا أقنعةُ ممثلي هذا الفن، واعتمادهم على الإثارة، فربما لم تنتقلْ مغامرات دون جوان إلى موليير، وشادويل، وغولدوني، ولا إلى مؤلِّفي الأوبرا الهزلية،

وإلى موزار. إن هذه الرحلة عبر الفنون الأدبية، والالتواءات التي تنتج عن ذلك، هي أيضاً قصّة جوان عبر الزمن(١).

من المحكيّ إلى المغَنّى:

دون جوان في الأوبرا قبل موزار

لم يكن كيير كيغارد يعتقد أنه قد أجاد القول بما فيه الكفاية، حين قال: الموسيقى تلائم دون جوان؛ فقد شهدت فترةُ أواخر القرن الثامن عشر موجةً

---

(١) يمكننا هنا أن نخصص مكاناً، بين الملهاة المرتجلة والأوبرا، لشكلٍ وسيط، يأخذ من كل منهما بطرف، إذ أن هذا الشكل يغنّى بمقاطع صغيرة، ونسمع فيه أرلو كان وأمثاله: فقد كانت هناك نصوص معرضية (من مسرح المعرض) للزائر الحجري، في باريس في النصف الأول من القرن الثامن عشر، وهي ترجع إلى أوبرا هزلية أولية لدوتيلييه، (١٧١٣)، وتمتلك المكتبة الوطنية ثلاث مخطوطات منها، لا تكاد تختلف اختلافاً يذكر عن بعضها بعضاً، وإن مارسيلو سبازياني يعدّها للنشر.

إن شخصيات الملهاة الإيطالية (إيزابيل وكولومبين وأرلوكان) وشخصية موليير (بييرو) تحاكي فيها بشكل ساخر المشاهد الشهيرة، وذلك بالغناء الخفيف المضحك، مثال على ذلك:

«دون جوان (لحن بريفو) - كلا، اذهب وادعه إلى العشاء.

ارلو كان: هل هو قادر على الأكل.

دون جوان: أطع، أو أوسعك ضرباً.

أرلو كان: «إن هذا الأمر يذهلني/ هل نسيتم أنكم قد أفقدتم هذا الرجل شهيته».

أرلو كان يقترب من التمثال مرتجفاً، ويقول (بلحن الفويانتين):

شرفنا اليوم/ أيها الآمر،

الذي تخيفني سحنته/ بالمجيء إلى منزلنا، دون مرافقين، لتناول الطعام... لأكل سمكة شبوط مقلية.

التمثال يشير برأسه، فيقوم أرلو كان بثلاث أو أربع شقلبات، تضعه راكعاً أمام سيده.

(لحن لانتيرولو): أيها الرجل الشيطان/ إني مرتبك

يا سيدي، إليك ما/ أجابني به

إنه يحب الشبوط/ لعنة الله على الشَّره الخ...»

من المؤلفات تحت اسم دون جيوفاني واسم الزائر الحجري، في الأوبرا الهزلية، في إيطاليا، وحتى خارج إيطاليا. إن جميع الدراسات المكرّسة لموزار تورد مؤلِّف برتاتي- غازّانيغا الذي عُرض في البندقية، في شباط ١٧٨٧، والذي هو النموذجُ الأصليّ المسلّم به، والذي لا يقبل الجدل، لكرّاس موزار ودابونت الموسيقي، أما بالنسبة للنصوص الموسيقية الأخرى، المتناثرة من شمالي شبه الجزيرة إلى جنوبها، خلال العقد الذي يمتدّ من ١٧٧٧ إلى ١٧٨٧؛ فقد ورد ذكرُها وحسب، وليس دون أخطاء وثغرات. والحقيقة أنّ هذه النصوص لا تتعلّق إلا بصورةٍ غير مباشرة بتاريخ أوبرا موزار السّابق لها مباشرة. ومع ذلك فهي تتصل به، فهناك دراسة حديثةٌ تزوّدنا بمعلوماتٍ موثوقةٍ وكاملة عن نشأتها، جُمعت للمرّة الأولى، وهي دراسةُ ستيفان كونز: دون جيوفاني قبل موزار، ميونيخ، فينك: ١٩٧٢، وهي عملٌ لا عيب فيه، ولا فائدة من تناوله مجدّداً. وإني أقترحُ أمراً آخر: وهو تنظيمُ ثوابت، ومتحولات هذه المجموعة من الكراريس الموسيقية، قبل أن نتناول، جرياً على مثال برتاتي- غازّانيغا، مشكلة النقّل من فنٍّ إلى آخر: فكيف يتمّ تحويلُ مسرحيةٍ محكيّة هي دون جوان موليير باستخدام قيود الإخراج الموسيقي، وحرية التصرّف فيه؟

ينبغي أن نشير، في بداية عملنا، إلى لقاءٍ سالفٍ بين دون جوان والموسيقا، منذ القرن السّابع عشر؛ فأوّل أوبرا معروفة حول موضوع الفاسق المعاقَب قد عُرضت ونُشرت في روما عام ١٦٦٩، ولقد كشف هذا العمل السّابق ج. ماكشيا الذي حصل على نصّ الكافر المعاقب، مسرحية موسيقية، من تأليف فيليبو أكسياجولي (ويبدو أن المقطوعة الموسيقية التي أعدّها ميلاني قد فُقدت)(١). وتحت هذا العنوان العادي، نجد فعلاً قصّة من فَقَد إيمانه، فاقتصَّ منه التمثالُ الحيّ قصاصاً خارقاً للطبيعة، ولكنها قصّةٌ قد نُقلت

---

(١) جيوفاني ماكشيا: حياة دون جوان المغامرة وموته، باري لايترزا، ١٩٦٦، صفحة ٨٠، ٨٢، ٢٢٧، ٣٣٢.

إلى مسرحيةٍ رعوية من مسرحيات القصور بأسلوبٍ قريب من أسلوب الأوبرا الجادّة: فالحدثُ المسرحيّ يجري إرجاعُه إلى عهد الغزليات العاطفية اليونانية، وأبطال المسرحية أمراءٌ وأميرات، يحملون أسماء مأخوذة عن الروايات الغزلية: فآنا تسمّى إيبومين، وأوتافيو كلوريدورو، ودون جوان أكريمانت الخ.. ويُسنَدُ دورُ صيّادة السّمك إلى إحدى الراعيات، ويتكلّمُ الثنائيُّ المؤلّفُ من الخادم والمرضعة، وهما عشيقان ثانويان، ويُحاكيَان بصورة ساخرة، يتكلّم اللغة الأدبية، بدلاً من اللهجة المحلية، التي يمكن أن تتطابق مع وضعه المسرحي، أما بالنسبة للباقين، فإن السّيناريو والممثلين يظلّون أمناء للنماذج الأصلية السّابقة، مع بعض الإدراجات، والتضخيمات، التي تنجم عن تغيير الفن الأدبي: كمشاهد البالية، وثنائيات العاشقين، والتشكيّات الطويلة لزوجةٍ مهجورةٍ مستعدة دوماً- مثل إلفير- للتضحية بنفسها من أجل ناكر الجميل، وهي فضلاً عن ذلك، لا تبالي بحبّ الملك لها، وهناك، أخيراً، دون جوان الثابت على عاطفةٍ رئيسية، ولكنه يغازل بروزيربين في أحلامه... ونجد أن التجلي الثلاثي للميت قد تكشّف في تجلٍّ وحيد، بينما يجري عرضُ قصاصِ الكافر أمام أعين الجمهور جهاراً، فيظهر كهفُ كوسيت، وقارب قارون[١]، والنشيدُ المتناوب للبّحار والهالك.

إلا أن دون جوان؟ لم ينلْ حظاً وفيراً على المسرح الغنائي، من خلال أسلوب التناول هذا، وإنما من خلال الأوبرا الهزلية؛ ومؤلّفات أواخرِ القرن الثامن عشر عديدة، ومتنوعة بصورة كافية، بحيث تُعطي فكرةً عن قواعدِ التحويل التي تحكمُ الانتقال من المسرح المحكيّ إلى المسرح المغنّى.

وهذه، بادئ ذي بدء، لائحةٌ بهذه المؤلّفات؛ فاسم الموسيقيّ موجودٌ في رأس هذه اللائحة، واسم مؤلّف المغناة بين قوسين، حين يكون مؤلّفاً معروفاً:

---

(١) في الميثولوجيا اليونانية: كوسيت هو نهر في الجحيم، وقارون هو بحارُ الجحيم الذي ينقل على متن قاربه أرواحَ الموتى، مشترطاً قطعةً نقدية من كلّ روح (المترجم).

كاليغاري (المقطوعة الموسيقية مفقودة	(؟)	الزائر الحجري، مسرحية موسيقية مرحة، البندقية، كارنافال: ١٩٧٧	فصلان
ريغيني	(بورتا؟)	الزائر الحجري والماجن، مأساة هزلية، براغ، ثم فيينا: ١٧٧٧.	ثلاثة فصول
تريتو	(لورنزي)	الزائر الحجري، ملهاة موسيقية، نابولي، ١٧٨٣.	فصل واحد.
ألبيرتيني	(؟)	الدون جيوفاني، وارسو، ١٧٨٤.	ثلاثة فصول.
فابريزي	(لورنزي: ١٧٨٣	الزائر الحجري، موسيقا من فصل واحد، روما، ١٧٨٧.	
غاردي	(فوبا)	الزائر الحجري الجديد، مأساة هزلية، البندقية، كارنافال ١٧٨٧.	فصلان
غازانيغا	(برتاتي)	دون جيوفاني وزائره الحجري، البندقية، كارنافال، ١٧٨٧.	

إن كثرة المؤلفات هذه تثير الدهشة، ونحن لا نشير هنا إلاّ إلى العروض الأولى: وبإمكاننا ذكرُ ثلاثة نصوص جديدة لعام ١٧٨٧، اثنان في البندقية، خلال فترة الكارنافال، أحدهما هو النص الذي سيستخدمه موزار ودابونت بعد بضعة أشهر [١].

---

(١) لم يكن هناك غياب كامل للأوبرات فيما سبق، فقد كانت هناك أوبرا لوتيلييه في مسرح المعرض في باريس، ١٧١٣، وقد أعيد تناولها عدة مرات في:
الشرير المعاقب، برون ١٧٥٤ (انظر كونز، صفحة: ٢٥ وما يتلوها) وفي باليه غلوك، فيينا، ١٧٦١.

سأستبعدُ من المجموع الوثائقي الخاص بدراستي نصوص وارسو وبراغ، التي لم أتمكن من الحصول عليها، وكذلك نصَّ روما ١٧٨٧ الذي فُقِدت مقطوعتُه الموسيقية، والذي يقلد كرّاسَه الموسيقي، مع بعض التنقيحات، كرّاس لورنزي الموسيقي ١٧٨٣، صفحة ٧٤، وما بعدها وتبقى النصوص الأربعة الأخيرة، التي يهمّنا أن نتساءل قبل كل شيء عن كيفيّةِ معالجتها للثوابت الثلاثة. إن نموذج[١] التجلّي الثلاثي للميت قد أتّبعه بأمانة لا بأس بها كلُّ الذين استخدموه، مضيفين إليه تنوّعات جوّانية خفيفة، ويُلاحَظُ الانحرافُ الرئيسي عنه عند برتاتي- غازانيغا الذي يدمجُ الواقعتين ٢ و٣ في واقعة واحدة: حيث تتضخّمُ المأدبة في منزل دون جوان لتغدو خاتمةً موسيقية كبرى يُرافقها العزفُ الذي يؤدي أثناء الطعام (كونشرتو المائدة)، والتحيّةُ الموجهة للمشاهدات البندقيات مع نخبٍ مرفوع- قبل أن تحدث الكارثةُ فجأة وبصورة فظة. ولعل هذا الدّمج بين المأدبة والقصاص الخارق للطبيعة، الذي استدعاه تقليص الأوبرا إلى فصل واحد، قد أحدث في معنى الحل تأثيراً ملموساً: وجديداً: وهو أن الموت يضرب ضربته في غمرة اللّذات: فهذا التنافر الصاعق بين الاحتفال والهلاك الأبدي يسبغ على الخاتمة الموسيقية شدةً مضاعفة، لن يفوت موزار ودابونت استخدامها لصالحهما.

إن الزّمرة النسائية هي التي تظهر أكثر غنىً من غيرها بالتنوّعات. وهاكم هذه التنوّعات على شكل لائحة، وذلك بقصد التبسيط، وبغية تقليصها إلى ما هو جوهري؛ فالضّحايا ماثلةٌ في اللائحة، حسب تسلسل الانتصارات الغرامية المعروضة على المسرح، ويمثُلُ في مقدمتها، للتذكير، النموذجان الأصليان، تيرسو وسيكوغنيني، إذا اتفقنا على أنّ هذا الأخير يمثّل المنشأ المحتمل، المباشر أو غير المباشر، لأكبر عددٍ من احتمالات التحوّل اللاحقة:

---

(١) على عكس ما يقوله س. كونز، في مواضع مختلفة، فإن الرواية الإيطالية، وبنتيجة ذلك الفرنسية والأوربية، لا ترجع مباشرة إلى تيرسو دومولينا، وإنما لاقتباس سيكوغنيني، معمِّم الأسطورة الاسبانية، والمعروف الحقيقي بها في شبه الجزيرة (قد يكون من المناسب أن نقول، من أجل المزيد من الدقة، سيكوغنيني المزيف، لأن النسبة غير مؤكدة).

النماذج الأصلية:	**تيرسو**	**سيكوغنيني**
	إيزابيلا	إيزابيلا
	تيسبيا	روزالبا صيادة السّمك.
	(آنّا)	آنّا
	أمينتا	برونيتّا الفلاحة المخطوبة.
كاليغاري	إيزابيلا	
	روزالبا	
	آنّا	
	دونا كزيمينا وإينيس، إحداهما صديقة أنّا، والأخرى وصيفتها، وهما ليستا في عداد المشاريع الدونجوانية.	
تريتّو - لورنزي:	إيزابيلا	
	آنّا	
	ليسبينا كونتادينا = أمينتا.	
	الخطيبة القروية التي كانت قد اختفت عند كاليغاري تعود هنا للظهور، إلا أن صيادة السّمك هي التي تُستبعد.	
غاردي:	آنا	
	إيزابيلا	
	تيسبيا	
	بيتّا لو كانديرا.	
غازّانيغا - برتاتي:	إلفيرا	
	كزيمينا (إلحاق فتاة نبيلةٍ ثالثة).	
	ماتورينا = أمينتا.	

إنّ تنضيدَ هذه السلاسل النسائية بعضها فوق بعض يستدعي بعض الملاحظات: إنّ تعدّدُ زمرة الضحايا تجري مراعاتُه على الدّوام؛ فيُعرض على المسرح ثلاثةُ أو أربعةُ انتصاراتٍ غرامية مستقلة عن تلك الانتصارات التي يمكن أن تذكرها «القائمة» التي ينظّمها الخادم يومياً. ويقرُّ مؤلفو المغنّاة، والحالة هذه، شأن الكتّاب المسرحين كافة، أنه لولا هذا التعدّد، لما كان دون جوان هو سارق النّساء الذي تحتاج حكايتهن إليه، وتدور التنوّعات، كما هو الأمر دائماً، حول توزيع الفتيات النبيلات وفتيات العامة ضمن الزمرة، توزيعاً يجري في غالب الأحيان لصالح النبيلات، فتكون إحدى الفتاتين القرويتين موجودة في الزمرة بمفردها، وهي تارةً صيادة السّمك، التي تشارك في مشهد الغرق، وتارةً أخرى، الخطيبة الريفية التي يباغتُ المخاتلُ عرسَها- وهي التي ستكون زيرلين مستقبلاً. ويُعيد غاردي إقامة التكافؤ؛ بإدخاله للمسمّاة لو كانديرا؛ بينما يهدد برتاتي وضعها بإضافة امرأة نبيلة ثالثة (دونّا)، وإننا نشيرُ، طبقاً للقاعدة التي يُبنى السّيناريو عليها، إلى أن آنا، كوجهٍ أساسي في العقدة المسرحية، لا تغيبُ أبداً.

إن الشيء الذي لا يظهرُ، لدى قراءة المقدّمات وحدها، هو سيرُ الحَدَث، وحركة الممثلين خلال العرض. وسأكتفي بما يهمّني أكثر من غيره: وهو حضورُ آنا حضوراً فعلياً في كافة الكرّاسات الموسيقية، ومن أوّل المؤلّف حتى نهايته، مع استثناء واحد، هو استثناء برتاتي الذي يحصرُ هذا الحضور في مشاهد المقدمة فقط: في مشروع دون جوان الليلي، وفي المبارزة وموت الآمر: وما إن تحصل آنا من أوتافيو على القَسَم بالثأر لها، حتى تُعلمنا أنّها ستعتزل في أحد الأديرة، وعلى ذلك، فهي تختفي لكي لا تعود أبداً(١). ولا

---

(١) من الممكن أن يعود السبب في هذا الاعتزال المثير للدهشة إلى العدد القليل من أصوات السوبرانو (ويسمى الندي، وهو أعلى صوت عند الطفل والمرأة) المتوفرة في الفرقة، وربما كانت أدوار آنا وإلفير أو ماتورين تغنى بصوت واحد، وتلك هي فرضية كونز، صفحة: /٦٠/.

تعامَلُ آنّا بصورة أفضل من الناحية الموسيقية؛ فغازّانيغا لا يُسند إليها أي لحن في المقطوعة الأصلية على الأقل؛ فهي بالجهد شخصيةٌ غنائية. وحول هذه النقطة، نحن نعلم أن موزار ودابونت لن يقتديا به في ذلك. أمّا عن سلوك ابنة الميت، فهو بشكل عام سلوكٌ أمين للرواية الصادرة عن تيرسو: إنّها إيريني التي تطالب بالاقتصاص من القاتل. وهناك استثناء وحيد في مسرحية الزائر الجديد، حيث تطلب آنّا، المتيّمة حبّاً، مثل كافة النساء الأخريات، أن يتزوجها دون جوان، الذي تنقضّ عليه أربع نساء يلاحقنه غير آبهات بصدوده. إلا أن الأمر يتعلق بأوبرا حوكيت محاكاة عالية في سخريتها، حيث يجتاح الطابع الهزلي كافة قطاعات توزيع الأدوار، دون أن ينحصر في دائرة الخدم وحدهم. إنّ آنّا المغرمة بقاتل أبيها تساهم، مساهمة لا ريب فيها، بالانقلاب الهزلي. سنفحص الآن تنظيم السيناريو الدراماتيكي أي إحدى سمات الخطاب الحكائي، وسأعالج مرحلتين منه فقط ولكنهما مرحلتان استراتيجيتان، المقدّمة والخاتمة.

وعند تيرسو، الذي يقتدي به سيكوغنيني، كما هي الحال دوماً، نحن نعلم أن تسلسلَ المشاريع الدونجوانية يُجري تناوباً بين فتيات النبلاء، وفتيات العامة، بين الهجمات المقنعة، والإغواءات المكشوفة. وترتيبُ الانتصارات الغرامية هذا يؤخّر حادثة آنّا الحاسمة، وجريمةَ القتل إلى موقع بعيد من سير الحدث الذي يجري تمثيله..

والأوبرا الوحيدة بين أوبيراتنا التي تراعي، على وجه التقريب، هذا الترتيب التعاقبي هي أوبرا كاليغاري (١٧٧٧)، مع ذلك الفارق الطفيف الذي يتمثل بحذفه للفلاحة الصغيرة، كما رأينا.

إن الأوبرا التي تخلّ بنظام هذه السلسلة من اللقاءات النسائية أكثر من غيرها، هي الأوبرا الجادّة في القرن السابع عشر، والتي تبدأ بإلفيرا التي يلتقيها دون جوان، لدى خروجه من حادث الغرق، حيث تعود لوضعها كصيّادة سمك، كما يخلّ بنظامها غاردي المؤلّف السّاخر (١٧٨٧) الذي يُبعد

إلى الماضي كافة الانتصارات الغرامية، لكي يجمع رباعي النساء المتنافسات اللواتي يطاردن دون جوان في النُزُل؛ حيث يتملّص البطل منهن، الواحدة تلو الأخرى.

وبالمقابل، فإن تريتّو - لورنزي، وغازّانيغا - برتاتي، يُجرون تغييراً جذرياً، حين يقدّمون حادثة آنّا إلى الافتتاحية، وهذا هو الحلّ الذي تبناه ملحّن الرقص أنجيوليني في الباليه التي وضع غلوك موسيقاها (١٧٧١). وبفضل هذا النقل، فإن مقتل الآمر، الذي حدث منذ المشاهد الأولى، يجعل وطأةَ الموت تُثقِلُ الأوبرا دفعةً واحدة، ويؤذن أيضاً بالعودة الانتقامية التي ستحوم حتى الحل النهائي، الذي لا يضطربُ منه البطلُ لأنه عَميَ عن رؤيته.

وهناك ميزةٌ إضافية من وضع حادثة آنّا في المقدمة: وهي أنّها تُظهر منذ البداية تلك الشخصيّة المتميّزة التي يجب أن تكون ابنة الميت، ونحن نعلم السّبب؛ فليس هذا التجديدُ عديمَ النتائج إذن؛ ولا يدهشنا أن يكون دابونت وموزار قد حافظا عليه، في حين رتّبا الأمور بحيث يُبقيان على حضور آنّا من البداية إلى النهاية.

وبعد المقدّمة، تأتي الخاتمة، ولا أعني بالخاتمة هنا الحلّ- أي النزول إلى الجحيم- الذي تطرّقنا إليه فيما سبق، وإنّما أقصد المشهدَ، أو المشاهدَ التي تعقبُ موتَ البطل لأن نهاية السّيرة الدونجوانية لا تتواقتُ مع نهاية المسرحية، أو الأوبرا. حسب العادة التي توطّدت جيداً، في القرنين السّابع عشر، والثامن عشر. وهذه الخاتمةُ تقدم على شكلين متعارضين: فغالباً ما يتم إظهارُ الهالك، وهو يئنُّ في عذاباتِ الجحيم، ويجري دائماً، أو تقريباً دائماً، إعادةُ مجموع الباقين على قيد الحياة، ليشاركوا في مشهد حبورٍ جماعي أخير.

إن تقليدَ النهاية السّعيدة، والتئامَ الشّمل البهيج، حيث لا يعود أحدٌ يفكرّ إلا بالانغماس من جديد، بأسرع ما يمكن، في مسرّاتِ الحياة والحب،

حال استبعادِ معكّر الصّفاء، يرجع إلى تيرسو. أما تقليدُ لوحةِ الجحيم السّوداء التي تقترن مراتٍ عديدة بالمشهد السابق فيأتي من سيكوغنيني، وقد استمرّ بالنظام في سيناريوهات الملهاة المرتجلة، كما في غالبية الأوبرات(١)، مروراً بباليه غلوك التي تبرزه إلى أقصى الحدود: «حينذاك، ينشقّ باطنُ الأرض، ويقذف بألسنة اللهب، ويخرج من هذا البركان الكثير من الأشباح، والجنيّات الشرّيرة التي تعذّب دون جوان. إنّها تقيّده بالأغلال، وفي يأسه المريع، تبتلعه الأرض مع جميع المسوخ؛ وتغطي هزّةٌ أرضيةٌ المكان بكومةٍ من الأنقاض.».

وسواء كان المشهدُ الأخير قاتماً أو مفرحاً، فهو يتوّج العرض بتمجيدٍ عارم، وتلك هي قاعدةُ الأوبرا، الجادّة أو الهزلية، إن ما تتميّزُ به الأعمال الفنية التي تحملُ عنوان دون جيوفاني قبل موزار (الذي لن يحتفظ بغير النهاية السّعيدة)، هو وجودُ مشهدين متجاورين، وخاتمتين متناقضتين؛ فقد كانت قصة دون جوان تلك تُفهم حينذاك على أنها مسرحيةٌ ذات نهاية مزدوجة؛ هي حلُّ مأساة وخاتمة ملهاة. وذلك ما يضع هذه المسرحية المغنّاة في مكانٍ خاص بعض الشيء، في ميدان الأوبرا الهزلية(٢)

---

(١) إن مشهد الجحيم موجود عند ميلاني (١٦٦٩)، وكاليغاري، وتريتو، وغاردي، وغازاينغا، ولم تكن غائباً كذلك في أوبرا لوتيلييه الهزلية التي مثلت عام ١٧١٣، في مسرح معرض سان جرمان.

(٢) وهكذا، فربما يمكننا أن نفسّر حذفَ مشهدِ الفرح الجماعيّ النهائي الشائع، أثناء عروض دون جيوفاني موزار، في القرن التاسع عشر. فهل ينبغي أن نعزو ذلك، كما نفعلُ عادة، إلى تغير الجمالية المسرحية، التي شجعتها الرومانسية؟ دون ريب، غير أن علينا أن نشير إلى أن مسرحية الزائر لغازانيغا، والتي أعيد تناولها مرات عديدة، منذ سنوات أواخر القرن الثامن عشر الأخيرة، قد اقتُطع منها في غالب الأحيان، مشهدُ النهاية السعيدة، وكانت تختتمُ بسقوطِ البطل إلى الجحيم.

من المسرحية المحكيّة إلى الأوبّرا:

من المناسب، لنوطّئ لهذه المسألة الجوهرية أن، نتوقف عند تكوين كراسّ دابونت الموسيقى، أو على الأقل، أن نتوقّف عند ما يمكننا أن نردَّه من هذا الكراس الموسيقي إلى أصوله: أي عند ما يدينُ به لموليير، لأن برتاتي يشكل جسراً بين دون جوان ودون جيوفاني، فإذا كان موليير موجوداً أحياناً عند موزار، فهو يدين بذلك إلى توسّط سابقه البندقي المتواضع. فوظيفة البديل هذه، وظيفة ناقل الحركة، غالباً ما قامت المؤلّفات المسمّاة، ولكن عن حق، بالمؤلفات الصّغرى[1].

ليس هناك شك، في الواقع، أن برتاتي كان يضع مسرحية موليير نصب عينيه طيلة عمله؛ موليير، وليس غولدوني الذي ليس لمسرحيته دون جيوفاني تينوريو علاقةٌ، لا بكرّاس برتاتي الموسيقي، ولا بكراس دابونت. إلاّ أن هذه النقطة التاريخية هي ذات أهمية ثانوية بحدّ ذاتها، بالنسبة لمشكلة نظريةٍ، ذات قيمة عامة، ويمكنها أن تسهم في طرحها: وهذه المشكلة هي: ماذا يحدثُ عندما تتحوّل المسرحية المحكية إلى أوبرا؟ وكيف يجري هذا التحويل، تحت تأثير قيود الإخراج الموسيقي؟ وهل هناك قوانين تحويل تحكمُ مثل هذا التغيير من الفن الأدبي إلى الأوبرا؟. لقد طُرِحَ السؤالُ بكلّ وضوح في زواج فيغارو، الذي يقوم بتحويله، وتغيير صورته، دابونت وموزار، إلا أن الأمور ليست بمثل هذا الوضوح في الحالة الحاضرة: فمسرحية موليير قد استخدمها، وترجمها برتاتي أحياناً، ولكن في بعض مشاهدها فقط- الفصل

---

(١) حول العلاقات بين أوبرات غازانيغا وموزار؛ فإن الأمور الجوهرية قد قيلت في الدراسة الآنفة الذكر ل.س. كونز. إن دابونت لم يكن يجهل مؤلف هذا الكاتب الموسيقي الفيروني الأصل، والذي صقل مواهبه في البندقية، ثم في نابولي، وهو يتحدث في مذكراته عن تعاونه معه؛ وهذا أمر طريف، فإن من أعد الترتيبات لعروض الزائر في لندن عام ١٧٩٤، لم يكن غير دابونت.

الأول والثاني بشكل رئيسي- وهو تدخلُ، بالنسبة للفصول الباقية، في تنافسٍ مع مصادر أخرى أقلّ دقة، ونتعرّف هذه المصادر، في الأوبرات السابقة، أو بصورة أكثر انتشاراً، في التقاليد المسرحية الإيطالية التي نشرت الموضوع الدونجواني، خلال القرنين السابع عشر، والثامن عشر، فحالة برتاتي- غازّانيغا يمكن أن تصلح إذن لمعالجةٍ جزئية للمشكلة.

وهناك علامةٌ أولى على علاقة البنوّة الموجودة بين برتاتي وموليير، وذلك في أسماء توزيع الأدوار النسائية: مثل اسم إلفيرا، وخصوصاً، ما تورينا، التي لم يظهر اسمها حتى ذلك الوقت في أي مؤلّفٍ غنائي للدّلالة على الفلاحة التي يلاحقها دون جوان بغزله؛ وبالمقابل، فيمكن أن نرى علامةً معاكسةً في كون مشاهد المقدّمة غريبةٌ كل الغرابة على موليير الذي يُبعد إلى الماضي آنا ومقتل الآمر، الغائبين الكبيرين من مسرحيته؛ أما برتاتي، فحين اقتبس فاتحة القدّاس المأتمي عن باليه أنجوليني- غلوك، وعن أوبرا تريتّو، دون أن يأخذ عنهما موسيقا الغَزَل المسائية الافتتاحية، فقد قدّم لموزار مخططاً أولياً لأكثر الافتتاحيات فخامة، وهي افتتاحيةٌ سيتحدّد فيها دور آنا، تلك الشخصية المحتقرة في زمرة غازّانيغا النسائية، وستحدّد تحديداً قوياً، منذ بداية الحدث. فمنذ المشهد الخامس عند برتاتي، وبعد انتهاء المقدمة، التي يُعلن نهايَتها لحنُ أوتافيو، إنّما تعرّف أولى أصداء المسرحية الفرنسية، حين تتكاثر هذه الأصداء فجأة، ابتداء من مقطعٍ بارعٍ خاص بالبطل الموليري، السيّد المتحكّم بكلام الآخرين، والذي يمنح خادمه حقّ الكلام، أو يمنعه منه: «شريطة ألا تكلّمني بعد الآن، لا عن الآمر، ولا عن دونّا آّنا، فإني أترك لك حرية أن تقول لي ما تريده.» وهذا البطل الموليري يترجم قول موليير في الفصل الأول- المشهد الثاني، على النحو التالي: «حسناً، إني أمنحك حرية الكلام، وأن تبوح لي بمشاعرك.».

لقد تمّ حذفُ مجاهرةِ ساحر النساء العظيمة بآرائه، وهذا يدهشنا بعض الشيء، فقد كان يمكن ويجب أن تُفسح هذه المجاهرة المجالَ ليأخذ البطل

الأول أحد الألحان، حسب القاعدة التي توافق بين اللحن المغنّى، وأحد المقاطع الطويلة، أو احدى المناجيات في المسرحية التي يجري نقلها. فهكذا هو الأمر غالباً في عرس فيغارو.

وهاكم نقطة غير متناظرة باتجاه عكسي: ففي المشهد السادس، ينقطع الحوار بين السيّد والخادم عند بيرتاتي، كما كان الأمر عند موليير (الفصل الأول- المشهد الثالث)، بالوصول غير المتوقع لإلفيرا التي لها الحقّ في لحنٍ بسيط (لحن المرأة المسكينة!) والذي يُصغي إليه المفسدُ على انفراد، وليس لهذا اللحن أيُّ معادل عند موليير، فالإخراج الموسيقي إذن هو الذي يستدعي هذا الإدراج التجديدي، بأسلوب تشكّيات النساء المهجورات المألوفة في الأوبرا. وتجد الإدراج نفسه عند دابونت وهو لحن: (آه، ماذا تقول لي؟) (المشهد الخامس). وما إن يُستأنف الحوار، حتى نعثر من جديد على نصّ موليير، الذي اختُصر بعض الشيء، أو أثبت بحرفيّته أحياناً، كالملاحظة حول الملابس، و«حاشية» إلفيرا، ومعاتباتها، وحتى التفسير السّخيف الذي يعطيها إياه الخادم، حول عدم وفاء المغوي، وهو مثال الاسكندر الأكبر، أما دون جوان فيتملّص، ويأتي لحنُ «القائمة» ذلك التجديد في الأوبرا، أما الدّوم جوان الفرنسي(١) فكان قد تخلّى عن هذه القائمة، مع أنّها تقليدية في الملهاة المرتجلة.

ويترك برتاني نصَّ موليير في متتاليةٍ موسيقية خالصة، تنمو بشكل متوازٍ عند غازانيغا وموزار، وهي العرس في الريف، والألحانُ الفردية والجوقات، وابتهاج الأناشيد المتناوبة، الذي يأتي ليقضي عليه التدخّلُ العدواني للثنائي: السّيد- الخادم. ولهذا المشهد أصلُه البعيد عند تيرسو (اختطاف أمنيتا) والذي صبغه سيكو غنيني بالصّبغة الايطالية، وأعادت نقله سلسلةٌ من المؤلفين الوسطاء، فلقد كان مهيّأ أصلاً للإخراج الموسيقي.

---

(١) أي مسرحية موليير. (المترجم).

ويعود إلى موليير عودة مقتضبة جداً والحق يقال، في موضوع إغواء الفتاة القروية، وفظاظات السّيد الإقطاعي الموجهة إلى العاميّ المحروم، والذي يستدعي جوابه تدخّلاً موسيقياً: وهو لحنُه الوحيد: (أنت تصفعني على وجهي؟)، والذي سيصبح عند موزار لحن (لقد وصلتُ يا سيدي)، وهو اللحن الذي سيؤديه ماسّيتو، ويفوح منه التمرّد العاجز بصورة أكبر. إنّما لم يكن هناك شيء من هذا القبيل عند بييرّو الفرنسي، ذلك الفلاح المخدوع والرّاضخ. وبالمقابل، فإن إغواء ماتورينا (المشهد: ١٤) هو نسخ حرفي عن النموذج المولييري الأصلي، وحتى أنّه ترجمة حرفية له تقريباً، مع بعض الحذف. وحين يحيدُ برتاتي وغازانيغا عنه، فذلك لأنّهما يحوّلان نصّاً محكياً إلى أوبرا: إنهما يعطيان ماتورينا لحناً نوجهه إلى من ظفر بها:

(وإن جعلتني جديرةً

بأن أحظى بهذا الشرف الكبير..)

وسيختم موزار الواقعة ذاتها مبيناً، بالموسيقى نفسها، حركة الإقناع التدريجية، في اللحن الثنائي (ستعطيني يدك)، حيث يتقارب الصوتان المنفصلان في البداية، ويختلطان ويحتضن كلٌّ منهما الآخر، ويذوبان معاً في النهاية في نغمٍ موحّد (لنمضِ). وندرك هنا تحويلاً مضاعفاً له دلالته: فمن المسرحية إلى أوّل أوبرا، يجري إدخال لحنٍ على الحوار المحكي، ومن غازانيغا إلى موزار، تتمُّ الاستعاضةُ عن اللحن المنفرد بلحنٍ مزدوج يقلّد مراحل الإغواء.

إن المشهد (الرابع- الفصل الثاني) عند موليير، حيث يتلاعب دون جوان بالفلاحتين، اللتين يتملّص من كل منهما عن طريق الأخرى، هو مشهدٌ قد نقله برتاتي من مكانه، وأصبح يجري بين ما تورينا وإلفيرا، (وليس بين يديه سوى فلاحة واحدة) اللتين يعاملهما المغوي بالتناوب على أنهما مجنونتان، وعبارة «هذه مجنونة» تصبح: «هذه سيّدةٌ مجنونة». وعند موزار (الفصل الأول، المشهد الثاني عشر) توصف ألفيرا وحدها بالجنون، وهذه

المرّة، أمام آنّا وأوتافيو اللذين يحلان محلّ الفلاحة، فيصبح التعديلُ ملموساً أكثر: فالإلقاء الملحّن عند غازانيغا يتحوّل إلى غناء رباعي، ونحن نعرف ميل موزار للمجموعات الغنائية، وموهبته فيها، ونتبيّن في الوقت نفسه أنّه، من استبدالٍ إلى استبدال، وبتأثير الإخراج الموسيقي التدريجي، فإن المتتالية الموسيقية الأولى يكاد لا يمكن تعرّفها في النصّ النهائي لهذا التكوين، ولكن هذا لا ينفي أنّها كانت بذرته الأولى.

وبعد ذلك، تختفي فصول موليير، الثالث والرابع والخامس بصورة كاملة تقريباً من اقتباس مؤلّف المغنّاة البندقي، الذي يقفز قفزةً واحدة إلى تجليات الميت، وإلى الحلّ، حيث يكفيه أن يعتمد بالنسبة إليها على التقليد الإيطالي(١)، ومهما يكن من أمر، فقد كانت تحكمه قيود الأوبرا بالإبتعاد عن نموذجه المحكي: وهذي هي اللحظة التي ستستولي فيها الموسيقا بصورة كاملة على المسرح بالنسبة للحّن الثنائي لدعوة التمثال، ثم بالنسبة للمأدبة في منزل دون جوان، لحن المائدة والخاتمة الموسيقية الكبرى، وهو ما يستبعد كلَّ إلقاءٍ ملحّن.

قيود الموسيقا:

السؤال الذي ينبغي أن نطرحه الآن هو التالي: ماذا يحدث حين نحلُّ الغناء محلَّ المحكيّ – المغنّى، الذي هو الإلقاء الملحّن الجاف، والذي نضيف إليه تلك «الشخصيّة غير المرئية»، ولكنّها النشيطة إلى أبعدِ حد، وهي الجوقة الموسيقية؟ من المؤكّد أن هناك تحوّلاً في هذه الحالة، أي هناك هدمٌ، وإعادة بناء (جزئيات)، فالخطابُ الموسيقيّ لا يستحيل إلى ثوبٍ صوتيّ نضعه على النصّ المحكي، بل إن له قواعده، وأشكاله الخاصة به.

إن المشكلة سهلة نسبياً، حين يأخذ المؤلّف الموسيقي، ومؤلّف أغنياته ملهاةً أو مسرحية ما – كزواج فيغارو مثلاً- ليصنعا منها أوبرا، فيجري التحليل كما يلي: بما أنّ الأوبرا تتألّف من مجموعة متتابعة من الفقرات،

---

(١) يمكن أن نحس بتأثير موليير أيضاً، وبصورة واضحة، في آخر زيارة لإلفير التائبة.

كالألحان الفردية، أو الثنائية، أو الجماعية – والتي ليس ترتيبها تعسُّفياً، من ناحية أخرى – فتجري مطابقتها على المناجيات، أو المقاطع الطويلة، وعلى الحوارات البسيطة أو المركّبة لمسرحية الاستناد، ثم تُحسب التعادلات، ويُحسب ما هو أكثر كشفاً بكثير، وهو الأمور غير المتماثلة، أي الحذف، والإضافات، والإدراجات التي تتطلّبها الأشكال الموسيقية، فيتبيّن حينذاك، بصورة خاصة –وإني أحافظ على نفس المثال- يتبيّن أن الشخصيتين النسائتين الكونتيسة وسوزان، تشهدان أن دوريهما قد اغتنيا بالألحان الفردية، والثنائية التي لم يكن ينبئ بها شيء في نصّ بومارشيه. ومع المحافظة على موضوع العقدة، ولائحة الممثلين، وسير المشاهد، يكون إعداد المسرحية لتصبح أوبرا قد غير مواضع التعبير القوية، وعدّل الشخصيات، وعلاقة الشخصيات فيما بينها، وغيّر معنى الملهاة.

إن الوضع ليس واحداً، وليس بالبساطة نفسها، في مسرحيات الزائر الحجري، فأيّةُ مسرحيةٍ أو مسرحيات يعالجُها مؤلفو المغناة، والمؤلفون الموسيقيون؟ إنهم ينطلقون أحياناً من مسرحيةٍ مستمدّة من سيكوغنيني (بيّروكشي؟) وغالباً ما ينطلقون من سيناريوهات سبكُها، وهي غير معروفة، والأرجح أنّهم ينطلقون من سيناريوهات شتى يقعون عليها، أو من مؤلّفاتٍ غنائية سابقة، كما يفعل برتاتي، ثم دابونت.

ولكي نقلّل مقدار التخمين، والبحث الذي يعوزه اليقين عن المصادرة المحددة، فسأكتفي بطرح السؤال التالي، مقتصراً على برتاتي وحده، وهو مصدرُ ثقةٍ من مصادر دابونت: فحين نفترض نقلاً مؤكداً سابقاً، مثبتاً من ناحية عن سيكوغنيني وبيروكشي (المتقاربين إلى حدّ كبير في سير المشاهد)، ومن ناحية أخرى، عن موليير، فما هو دوره المعادلة التي يمكن لهذا النقل أن يقترحها على مؤلِّف المغناة؟ ما هي الإضافات، وضروبُ الحذف التي سيضطرّه الإخراج الموسيقي إليها.

على عكس زواج فيغارو، فإن المؤلفين الموسيقيين الطليان، شأنهم شأن موليير، لا يقدّمون إلا حصاداً هزيلاً جداً من المناجيات: فليس هناك أية مناجاة عند موليير، إذا استثنينا مناجاة سغاناريل عند الحل، ومقطعين طويلين يشبهان المناجاة بالنسبة للبطل (المشهد الأول- الفصل الثاني- المشهد الخامس- الفصل الثاني). ولن تتناولهما الأوبرا من جديد، أما عند الطليان، فهناك تشكّيات الخادم، أثناء هروب سيده في الليل. ومقطع النواح الغنائي، الذي تؤدّيه آنّا فوق جثمان والدها، وتظلمات الهالك في الجحيم، في المشهد الأخير (الذي تخلّى عنه دابونت)، وسيكون على الأوبرات أن تبتكر كلّ شيء تقريباً: عشرة ألحان عند برتاتي، وخمسة عشر عند موزار[١].

فما هو نظام اللحن المغنّى؟ إن اللحن هو فترةُ توقّف للحدث المسرحي، فالممثل حين يكون على المسرح بمفرده، أو حين يتوجه إلى من يشاركه الدور، يركّز الاهتمام على نفسه، (وأحياناً على طرف غائب ثالث: لحن القائمة)، فكلّ شيء يتوقّف، ولا يعود يحدث أي شيء، باستثناء هذا الغناء الذي ينتشر صادراً عن كائن يصبح فجأة وحيداً، عاكفاً على اهتزازاته الصّوتية، الأكثر ذاتية، والتي تعبّر عن غيرته (إلفير)، وعن ألمه، وكراهيته (آنّا)، أو جوعه الشديد للمتعة (دون جوان)، فما إن يبوح ذلك الذي يغنّي بما يعتمل في نفسه بمفرده، حتى يتميّز بالطّريقة التي يبوح بها، أكثر مما يتميّز بما يبوح به- أي بطريقته في غناء ما في نفسه، فالكلمات ومضمونها، التي لها أهميّتها في الإلقاء الملحّن، تنتقل إلى الدرجة الثانية، ليس بالنسبة للمؤلف الموسيقي، وإنّما بالنسبة للمستمع، فهذا المستمع يدرك درجة الزمن الموسيقي، وتغيرات هذه الدرجة، والمسافات الزمنية، وتبدّلات طبقة الصوت، وامتداد الصوت وطابعه إذ تعبرّ عنهما آلات الفرقة الموسيقية، أكثر مما يدرك

(١) قد يتعين علينا أن ندخل في التفاصيل، فمن أوبرا إلى أخرى، من البديهي أن ليس للشخصيات جميعها عدد الألحان نفسه، وهذه الألحان تتوافق في غالب الأحيان مع مواقف ذات مضامين مختلفة.

الموقف المسرحي، أو بنفس الوقت الذي يدركه فيه. وللحظة من الزمن، فإن العزفّ، أي الموسيقى، هي التي تسيطر على المسرح، مغيّرة معطيات الفن المسرحي المعتادة، وقاطعة استمراريّةَ الخطاب الروائي، وصانعةً ايقاعاً جديداً للعرض المسرحي.

وينتج عن ذلك أوّلُ تعديلٍ يطرأ على مسرحيات دون جوان المحكية، فبدلاً من تراكم أعمال الخطف، واللقاءات والمجابهات التي تتصف أول ما تتصف به بالسرعة، فإنّ الأوبرا تُجري التناوب، حسب قانونها الخاص، بين حركة الإلقاء الملّحن، وفتراتِ التوقّف المخصّصة للبوح الحرّ، للاعتراف، بحيث أن قصة حياة شخص تتّسمُ بالحركة والاضطراب المحموم، تتباطأ، وغالباً ما تتجمّد حركتُها، فتغدو على هذا النحو، بين الحين والحين، عرضة للانتظار، والتأمل الخاشع.

وتُضاف إلى هذه السمة العامة سماتٌ أخرى، حالما نعاين توزيع الألحان، فإن إحدى قواعد الأوبرا هي أن لكلّ مشترك فيها الحق في الغناء، ولذلك فإننا نرى شخصيات، كانت حتى ذلك الوقت هامشية، ترتفع في مرتبتها، وتتسلّل مؤقتاً إلى مركز العرض، وتستأثر باستماع المشاهد لها، فالغناءُ يكسبها، هي أيضاً، فكراً ووجوداً شخصييّن: فهناك لحنٌ يُسنَد إلى العريس الريفي عند غازّاينغا- وهو لحن ثورته على السّيد الإقطاعي الذي يفيد من مركزه ليخطف منه زوجته- ويعطيه موزار اللحن نفسه أيضاً في الموقف ذاته، كما يمنحُه لحناً آخر، في نهاية السّداسية الغنائية، في الفصل الثاني، أما العروسُ البالغةُ الحساسية (ولها لحنٌ واحدٌ عند برتاتي)، فنحن نعرف المكان الذي هو مكانها عند موزار: لها لحنان موجّهان إلى الزوج الذي تريد استعادته، ولحنٌ ثنائي: أعطني يدك، موجهٌ للمغوي، فتلك التي لم تكن، حين تتكلّم، غير ظلٍ عابر، تصبح حين تغنيّ، شخصيّة حافلة باللبس بالغموض. وأوتافيو ذاته، ذلك الحبيب السّيء الحظ – بالنسبة للمحلّين، إن لم يكن بالنسبة لآنّا، ومهما يكن قليلاً بوحُهُ بحبّه بأسلوب الصدْح المليء

بالحنان، فهو يُجبر الجمهور على الإصغاء إليه، وعلى فهمه، وعلى منحه الأهمية، والبعد الداخلي اللذين لم يكن يمتلكهما، لا عند تيرسو، ولا عند سيكو غنيني.

إن الأدوار الكبيرة يجري تعديلها بطريقة أخرى، فبصرف النظر عن آنّا شبه الغائبة قبل موزار، فلم يعد بوسعنا أن ننسى إلفير، التي تأتينا من عند موليير، كما نعلم، وعبر برتاتي الذي يُعهد إليها بلحنين، يعمل دابونت على إطالتهما، مضامين مماثلة. وعلى نحو أدق، ما الذي يتغيّر في شخصية إلفير، بالانتقال من الملهاة إلى الأوبرا؟ أولاً، حضورها، وأيّ حضور! حضورها في المجموعات التي توزّعه من أول المؤلَّف إلى آخره، بينما لم تكن تظهر عند موليير إلا على فترتين، ولكي تتوجه في كل مرّة بالكلام إلى البطل، بمعاتباتها الغيورة له، ثم بحثّه على التوبة، وهناك الألحان، ثلاثة ألحان عند موزار اثنان منهما مناجاتان تقولهما بمفردها وهما: لحن: آه، ماذا تقول؟ ولحن: أنت تخونني، إن روحك جاحدة. وهما لحنان كبيران بأسلوبٍ جادّ، حيث تكشف الطفراتُ المنغّمة، والارتماءات البهلوانية عن التوترّ الذي يمزّقها، إنها تُطلق العنان من أجل نفسها لحبّها الجنوني وشهوتها، وشعورها بالمرارة، وخصوصاً لشهوتها، وهواها المكبوت الذي تظهره أحداث الفصل الثاني، والتي أضافتها دابونت، على أنّه هوى مهيأ للانبعاث، لدى أدنى إشارة عودة صادرة عن المغوي. إن إلفير، الصافية الذهن إلى حدٍّ كبير، والجديرة بموليير تتحوّل هنا إلى عشيقة شهوانية وذليلة، وقد أعطاها الموسيقي وزناً قوياً معادلاً، يتوازن مع ثلاثيّة الغناء النسائي: آنا ولحنيها، وإسهامها الحاسم في مجموعات المغنيّن[1].

إن نظام الألحان الفردية يُيسّر، كما نرى، عرضَ الوجوه النسائية، التي لم تعد عبارة عن ضحايا غير متمايزة فيما بينها فحسب، أو عبارة عن نساء

---

(١) ارجع إلى هــ . غنوغ: (الوجود المسرحي لدون جوان، ميونيخ ١٩٤٧، صفحة: ١٩٢).

مسكينات يطاردن دون جوان الذي سخر منهن (ونضع إلفير موليير جانباً، بالطبع)، فاعترافاتهن المغناة تنتزعهن من نصف الغفليّة، من الظلّ الذي ألقتهنّ فيه شخصيّةُ الفاسق المهيمنة باستمرار، فينجحن في أن يفرضن على المستمع وجهة نظرهن الخاصة بهن.

عندما نحاول أن نقارن بين الشكلين، الشكل المحكيّ، والشكل المغنىّ، فلا يمكننا أن نهمل مجموعات المغنين، البسيطة (الثنائي منها)، والمركّبة منها على وجه الخصوص، وهذه المجموعات هي: الربّاعيات، والسّداسيات الغنائية، ومجموعات الاختتام الغنائية، وهي مصدر غنى الأوبرا الهزلية، ومشتقاتها، فنحن نعرف الفائدة التي جناها موزار منها. فهل يجب الإشارة لهذا الأمر البدهي؟ لاشيء يمنع من الإكثار من المتحادثين في مشهد محكي، فهؤلاء لا يفصحون عن أفكارهم إلا بعضهم بعد البعض الآخر، عن طريق تبادل الردّود المتجاورة، أما ميزةُ الأوبرا فهي في قدرتها على «تنضيد» الأصوات بعضها فوق بعض، على طريقة الآلات الموسيقية، في الجوقة الموسيقية، بحيث أنّه، ما إن تصدر هذه الأصوات كافّة بنفس الوقت، حتى يمكنُ سماع أي منها، دون أن يختلط بالأصوات الأخرى.

وهكذا هي الحال مثلاً، في أوبرا دون جيوفاني، بالنسبة للغناء الرباعي (الفصل الأول- المشهد الثاني عشر) حيث تتحدّ أصوات آنّا، وأوتافيو وإلفير ودون جوان، التي كانت منفصلة بعضها عن بعض في البداية، وتختلط معاً، على أساسٍ ثنائيّ، ثمّ ثلاثيّ، وأخيراً رباعي. وفي تلك اللحظة الحاسمة التي تتعرّف فيها آنّا صوتَ من اعتدى عليها، وحيث يتمّ إعدادُ تحالفِ الضحايا ضدّ الفاسق، تختار الأوبرا التعبيرَ عن التشويش، وبلبلة الأفكار، بنفس الوقت الذي يرتسم فيه توزيع القوى الجدد، تختار ذلك بطريقة موسيقية على وجه التحديد، ومحظورة على المسرحيّة المحكية.

فأيّ شكلٍ مسرحيّ آخر كان يمكن أن يعطي المغامرةَ الدونجوانيةَ حلاً شبيهاً بحلّ موزار الذي استخدم بنفس الوقت كافّة وسائل الفن، بدءاً من موسيقا المائدة الذي

يستهلُّ به المأدبة الاحتفالية، وصولاً إلى صوت ما وراء القبر، الذي ترافقه الأدوات النحاسية، وإلى الغناء الجوقي الذي يأتي ليختلط بآخر أقوال المدان الرافضة؟ كان لا بدّ من تضافر مصادر متعددة ومتناسقة، ومن تنضيد الطّاقات الصوتية الآتية من عالمٍ غير مرئيّ، ومن هذه الهجمة المتعددة الأصوات للسيطرة على الصّوت العاري لذلك الذي يموت، مثلما عاش، وحيداً، ولسحقه. إن قدرة هذا المجموع المتواقت الموسيقية هي التي تمنح ذلك «الصّراع الصّوفي» (جوف)، في الخاتمة الموسيقية، عظمتها الرّمزية. لقد تبيّن النقّاد غياب دون جوان في القرن الثامن عشر. فالخاطئ الذي طردته النزّعةُ العقلانية المحيطة، وعاقبه تمثالٌ يتكلم. ويذهب لتناول العشاء في المدينة- وهذه التعابير المليئة بالازدراء هي لغولدوني- يمكن أن يكون قد لجأ إلى المسارح الشعبيّة وإلى مسارح عارضي الدّمى المتحركة. إن هذا صحيح، إنّما لا بدّ من التفريق الدقيق بين تشخيص الوفاة، أو السُّبات، فهذا التشخيصُ لم يكن يأخذ بالحسبان استمرارَ الهالك الكبير في ميدان الموسيقا، على المسارح الغنائية، في إيطاليا، وأوروبا. وربّما لم يكن بإمكان هذه الموجة من الباليهات، والأوبرات أن تكفي وحدها لإنقاذ دون جوان من الذّبول. إلا أنّه لولاها، لما كان موزار هو مؤلِّف دون جيوفاني، التي منحت الأسطورة ولادةً جديدة.

من المسرحي إلى السّرد الرّوائي:

دون جوان موزار تتحوّل إلى قصّة

إن الانتقال من المسرح إلى القصّة هو قطعاً تغيير في الفن الأدبي، وسواء عالجنا القصّة المروية بالأسلوب المسرحي أو الرّوائي، فهي لن تبقى القصّة ذاتها. وكان دوستويفسكي يعرف ذلك جيداً، بحيث كان يحذّر من اقتباس رواياته في ميدان المسرح، فتغيير الشكل هو تغيير الأثر الفني. ولكن ما هو بالضبط مبدأ التغيير؟

إذا حاولنا أن نحدّد، على المستوى النظري، السّمات الرئيسية التي تميّز هذين الفنيّن الأدبيين الأساسيين، حصلنا على عددٍ من التعارضات فيما بينهما، وبعضها

تعارضاتٌ قديمة، منذ عهد أفلاطون، وأرسطو (الحدّ الأعلى والحدّ الأدنى من المحاكاة)، وبعضها الآخر يصدر عن التفكير البلاغي التقليدي، أو عن علم الدّلالات المعاصر، ودون أن ندخل هنا في النقاش الجاري، واقتصاراً مني على الهدف المحدّد لمشروعي، في الصّفحات التي سنقرؤها، فسوف أبيّنها على النحو التالي:

١- الرّاوي: وهو غير منظور، أو على الأصح، مقنّعٌ في العمل الفني المسرحي (في المسرح، «الشاعر لا يتكلم» هكذا كان يقول دوبينياك)، وتتحمّل الجهةُ المبلِّغة مسؤولية القصّة كاملة، سواء أعلنت عن نفسها صراحة أو لم تعلن، وهذا الراوي غير المعروف في النظام المسرحيّ، يأخذ على عاتقه الشخصيّات، ويمنحها الكلام، أو يمنعها منه، ويقوم بترتيبها على مدى القصّة المتخيّلة ويعرضها، ويحلّلها، إذا رأى ذلك مناسباً، ويضع نفسه بالذات في مسرح الأحداث، إذا كان وسيطاً داخلياً في الحكاية.

٢- المرسّل إليه: بعد طرح السؤال: «من يتكلّم؟» يأتي سؤال: «لمن وجّه الكلام؟»، إذ يحلّ محلَّ المرسل إليه المزدوج والمتواقت، الذي يتلقى الرّسالة المسرحية، مُرسلٌ إليه فردٌ - هو القارئ - يمكن للراوي أن يقيم معه اتصالاً مباشراً، ولكنه اتصالٌ وهمي، مدوّن أو غير مدوّن في النص.

٣- الترتيب الزمني: المسرح، شأنه شأن فن الرسم، والسّينما، لا يعرف إلا الحاضر، ولنقل على الأصح إنه، شأن كل ما هو إيقوني، يصعب عليه بوسائله الخاصة، أن يتحدّث عن الماضي أو المستقبل، وتتعارض مع هذا التصلّب، مرونةُ واستخدامات الأداة الروائية وتعدد هذه الاستخدامات التي، حين تمنح الماضي امتيازاً من حيث المبدأ، تتقبّل كافة أشكال المغالطات التاريخية، والالتواءات، والانقلابات الزمنية، هذا عدا ضروب الإيجاز والتباطؤ إلخ..

٤- إذا سلّمنا مع ب. بافيس أن «الوظيفة المرجعية» (حسب تعبير جاكوبسون) تمثل بشكل محسوس[1] في المسرح – وأؤثر أن أقول:

---

(١) ب. بافيس: مسائل علم الدلالات المسرحي، مونريال: ١٩٧٦- صفحة: ١٥.

يمكن أن تُمثل بشكل جزئي- فسوف نسلّم بناءً على ذلك بأن الرسالة الروائية ليس لها إلا مرجع ذهني، وهو يتمثّل دوماً تمثّلاً خيالياً.

٥- تحل القصة «الصوت الأدبي المنفرد» الذي آل إلى النّمط[١] الكلامي وحده[٢]، محلَّ تعدد الأصوات في الأنماط المتزامنة الخاصّة بالشكل المسرحي، وبدلاً من تعاضدِ عددٍ من المناهج المختلفة، فالنصّ هو الذي يتكلّم الآن وحده.

وضعُ الراوي ووضعُ المرسل إليه، وتعدّدُ استخدامات القصّة الزمني، والطبيعةُ الذهنية للمرجع، وتفرّدُ صوت النص بدلاً من تعددية أصوات الأنماط المسرحية، من هذه المحاور الرئيسية، تبرزُ بعضُ السّمات التي تفصل الروائي عن المسرحي، وقد تكون كافية لتعطي بداية جواب عن مسألة حسّاسة تطرح الآن، وهي: ما الذي سيحدث إذا حوّلنا إلى قصّة أحد السّيناريوهات الذي نشأ وتطوّر على المسرح، إلى درجة تصبح معها قصّة دون جوان، كما يرى بعض المفسرين، غير قابلة للتصوّر، خارج الأشكال المسرحية التي أوجدتها[٣].

---

(٢) نمط: ترجمة لكلمة CODE وقد ترجمها البعض: سنة.

(٣) ر. بارت: دراسات نقدية، باريس ١٩٦٤، صفحة ٢٥٨، وانظر أيضاً فيينولد في كتابه: علم دلالات الأدب، فرانكفورت، ١٩٧٢، صفحة ١٢٠ (بالألمانية) فصل: «مسألة النصوص المسرحية بحد ذاتها.. حول الدلالات المتعددة للنص».

(١) هذه هي أطروحة هـ. غنوغ: وجود دون جوان المسرحي النموذج والفن الأدبي ميونيخ ١٩٧٤) إن هذه الأطروحة ذات أساس متين بالطبع، وكما تقول ميشلين سوفاج من ناحيتها، فإن دون جوان يحتاج إلى المسرح، في كتابها: حالة دون جوان، صفحة ١٢٥، وكذلك في الصفحات ٩٦- ٩٧: إن المؤلفات الكبرى التي تحمل عنوان دون جوان، والتي لولاها ربما لما عادت تطرح مسألة الأسطورة الآن، هي في واقع الأمر مؤلفات مسرحية، يبقى أن النصوص الروائية قد تعددت منذ قرن ونصف من الزمان، مع أنها، كما سنلاحظ ذلك حالاً، تابعة للنصوص المسرحية.

إلا أن النصوص غير المسرحية عديدة، وهي روايات وقصص طويلة، بصرف النظر عن أبحاث القرن التاسع عشر، والقرن العشرين، وهذه النصوص تشكلّ جزءاً من تاريخ الأسطورة. وأما أن يكون هناك تحوّلٌ من جرّاء هذا النقل وحده، فهذا أمرٌ علينا أن نتكهّن به، طالما هناك تغيرٌ في الفن الأدبي، أو بتعبير أدق – طالما هناك، كما رأينا، تغيرٌ في نظام الدلالات، وهذا هو موضوع الصّفحات الآتية:

ليس بمقدوري أن أذهب إلى أبعد من عملية سبر، وإني أختار من أجل فعالية العرض، أربعةَ نصوصٍ مقتضبة، هي أربع قصص طويلة بُنيت على موضوعٍ مشترك، سيربط هذا القسم من الأعمال الفنية بالقسم السّابق، فيحضر راوٍ من داخل القصّة عرضاً مسرحياً لدون جيوفاني موزار، وهو عرضٌ موسيقي، بدلاً من أن يُرى ويُسمع، فهو يُروى لقارئ ضمني، ليس عليه أن يسمع أو يرى شيئاً.

هوفمان دون جوان (١٨٣١)	**أنا (المتكلم) هو مشاهد العرض**
ساند قصر ديزيرت (١٧٤٧)	**أنا (المتكلم) هو مشاهد وممثل**
جواندو دون جوان (١٩٤٨)	**هو (الغائب) هو مشاهد العرض**
دي فوريه لحظات أحد المغنين العظيمة (١٩٦٠)	**أنا (المتكلم) هو مشاهد العرض**

إن راوي هوفمان، الذي هو في البداية مشاهد أوبرا دون جيوفاني، يعطي بعد ذلك تفسيراً لها ستكون له أهميّته التاريخية، أمّا راوي جورج ساند، الذي تستقبله جماعةٌ من الممثلين والمغنّين، فيحضر عملهم الذي يدور على أحد السّيناريوهات المستمدّة من دابونت - موزار، والذي تُضاف إليه بعض مشاهد موليير، ويشارك في هذا العمل. أما القصّتان الطويلتان، المختارتان من القرن العشرين، فتدوران على الممثل الذي يؤدي الدور الرئيسي، وعلى السّحر الذي يمارسه هذا الدّور عليه، وعلى مشاهديه. وفي إحدى القصّتين، كما في الأخرى، يقع عرض الأوبرا في منتصف الحكاية، فكيف يمكن، نظراً للمقدّمات

النظرية المطروحة فيما سبق، أن يتحوّل هذا العرض المسرحي إلى قصة؟ وماهي نتائج هذا النّقل على تنسيق الأسطورة ومعناها؟

إن المُشاهد المسرحي يتلّقى دون وسيط عرضاً يقدّم إليه بكليّته، وهي كليةٌ مضاعفة: فهو يدرك مجموعة رسائل العرض المتراكبة، والمتواقتة المتعددة الأصوات بأكملها، والتي تحيلها القصة بواسطة تقييد لا بدّ منه إلى صوت منفرد لنمطٍ وحيد، إنه يرى العرض وهو يؤدّى على خطّ متصل، ومن أوله إلى آخره، دون قطع، ودون انتقالات زمنية، وحول هذه النقطة الثانية، فإن كاتب القصّة الطويلة أو الروّائي هما سيّدا الزمن، ففي الحدّ الأقصى، يمكن للنصّ أن يبدأ من نهاية الأوبرا: «لقد رأيت أن هناك شيئاً من دون جوان في هذه القضيّة، وكانت الألحان الجماعية هي لموزار، وكانت تغنى ألحانُ المقبرة الرائعة المتوافقة:

«عندما تنتهي من الضحك، فلتتلُ صلواتك عند الفجر..»(١).

إنّ مفارقة تاريخية كهذه، مستبعدة من حيث المبدأ من النظام المسرحي، تنتمي عن حق إلى القصّة، فهذه القصة، سواء تابعت أو لم تتابع ترتيب الحوادث، فهي ليست ملزمةً بقول كل شيء: «في السّاعة الثامنة صباحاً، بدأت المسرحية، ولكني أخشى من متابعة تفاصيلها، غير أنني يجب أن أشير إلى أنّ.. » (المصدر السابق، الصفحة ١٥١).

إن العرضَ المرويّ المستترَ جزئياً، يُقتضب ويُختصر، ويخضع العرض لانتقاءٍ يفكّكه، ويجري الإلحاح على بعض المشاهد، على حساب مشاهد أخرى يجري حذفها، وعلى شخصيّات معيّنة مميّزة، بينما تبهتُ شخصياتٌ أخرى، إن المسافر الهوفماني لا همَّ له إلا المقدمة والخاتمتان

---

(١) جورج ساند: قصر ديزيريت، صفحة: ١٩: الاستشهاد الذي أثبته هنا مأخوذ من طبعة، باريس، ليفي ١٨٦٦، والتي أعيد طبعها في مجموعة لانتروقـابل، في ترميم الصفحات ذاته.

الموسيقيتان، وهو لا يولي إهتمامه إلا لدون جوان ولآنّا. وهذا يعني الإيحاء بالتفسير الذي سيتم التصريح به في القسم الثاني من الحكاية، الايحاء عن طريق ثغرات القصة أو الإلحاح على بعض الجوانب فيها. والقارئ من خلال معرفته للأوبرا التي تخصّ الذاكرة العامّة، يدرك دفعة واحدة، أن صورة مشوّهة تُعرض عليه، فينتبه لذلك، ويحمّل ذلك الذي يكلّمه مسؤولية هذا التشويه، فما إن يكون هناك راوٍ، ذلك الغائب الكبير عن العرض المسرحي، ولا سيّما: إذا كان هذا الراوي شخصيّةٌ فاعلة في مركز القصّة، حتى يُبنى منظورٌ معيّن، وهو منظورٌ من جانب واحد ومتحيّز، وإذن فهو مجدّدٌ في الحكاية الألمانية، أو هو منظورٌ متعددٌ، تبعاً لأمسيات العمل، وتطوُّر الرّاوي الداخلي، في قصر ديزيرت، حيث يخضع دون جوان وآنّا وإلفير لأحكام متعاقبة ومتبدّلة. وعلى غرار أحد المخرجين في هذه الأيام، فإن هوفمان وجورج ساند يعطياننا دون جيوفاني الخاص بهما، لأنهما يرويان قصتهما من خلال راو تضمنه العرض، وأنهما مطلقا الحرية، وأكثر حرية من المخرج المقيّد باتصال الخطاب المسرحي، في أن يفككّا دون جوان، أو في إعادة تأليفه.

إلا أن الأمر مختلفٌ في قصة لوي رونيه دي فوريه، الذي يروي عرضاً مسرحياً مخالفاً للمألوف، من خلال انطباعاتِ مُشاهدٍ مبلبلِ الذهن، فهذا المشاهد يشهد التخريبَ التدريجيّ للدور الرئيسي على يد المغني، الذي كان قد أدّاه سابقاً بموهبة رائعة، دون أن يدرك أسباب هذا التخريب، ويُبنى المنظور هنا على رؤيا فوقية للأوبرا، تُستدعى إلى الذهن بصورة تلميحية، ويدور الاهتمام بأكمله على الأداء الذي يؤديه الممثل الموليبري لهذا الدور: «وهكذا، يكتفي في الفصل الأول بتشويهِ حركاته بصورة أكثر فأكثر فظاظة، ويشوّه صفات شخصيته التي يصنع منها الشقيقة التوأم لليبوريلّو، الذي هو عبارة عن مهرّج شبق، ونذلٍ تافه وقاس، ووغدٍ عديم الذمّة، ولا يصل إلى

الإحساس بالخطيئة أبداً»[1]. والشيء الذي يتراءى هنا، وراء شهادة شاهد، هو إحدى الشخصيات، هو رأي المؤلف في بطلِ موزار، فهو حين يقدّم صورة السّقوط، وصورة وجه كاريكاتوري، فهو يوحي، بطريقة التضادّ، بما يمكن أن تكون عليه، من خلال أداءٍ سليم «العظمة المتألّقة» للفاسق كما يمكن أن يتصوّره كاتب من القرن العشرين، كاتبٌ قرأ جوف (انظر «الإحساس بالخطيئة»).

أما دون جوان جورج ساند فقد بدا مختلفاً اختلافاً كلياً، بحيث أن المشتركين معه في التمثيل قد هنّؤوه لأنه ظهر «أكثرَ الرّجالِ برودةً، وأكثرهم تهكّماً، وأكثرهم انحرافاً».

وحين يجري تدوين ما يبرز بهذا الشكل على حلبة المسرح، وما يظهر من حركات الممثلين فإن الصوت الروائيّ المنفرد، وبالوسائط الخاصة به، كالوصف والتحليل والطرح والإلحاح، يُحدث تغييرات في المعنى يؤدّيها العرض، بواسطة التمثيل الذي يؤديه الممثلون، وبواسطة اختيارات المخرج.

رأينا منذ قليل كيف أن القصة، بسبب ما تقوم به من تجزئة، واقتطاع، وتسليط الضوء على نقطة معينة، تنقل إلينا نصّاً مجزّءاً أو مكثفاً للأوبرا. ومن الممكن أن يكون العرض على العكس ممتداً إلى ما قبل أو إلى ما بعد مدته الخاصة به. والقصص الطويلة التي جمعناها هنا تهتمّ كثيراً بعلاقات الممثل بدوره، والأمور التي نُقلت بصورة طبيعية من المشاهد، تُكشف للقارئ، وهذا القارئ يتمّ إدخاله إلى خلفيات المسرح، وإلى فتراتِ انقطاع العرض المسرحي، أو تمديداته، وإلى مسارّات أحد الممثلين.

---

(١) ص: ١٣٨، غرفة الأطفال، باريس ١٩٦٠، وهي مجموعة قصصية نجد فيها القصة الطويلة المسماة «لحظات أحد المغنين العظيمة» وسأعود إليها فيما بعد».

فالراوي الهوفمان يحصل على مسارّات المغنية التي تندمج اندماجاً كبيراً بدور آنّا- آنّا المغرمة بدون جوان بصورة مؤثرة- بحيث لا تستمر في العيش لما بعد الحل، إن تلك التي تندمج هكذا بشخصيّتها، لديها أفكار جديدة تطرحها حول دون جيوفاني: «بينما كانت تتحدث عن دون جوان، وعن شخصيّتها الفنية الخاصة، كان يبدو لي أن عمق هذا الأثر الفني يتكشّف لي للمرّة الأولى..»، لقد صنعت الحكاية ما لم يكن يمكن لأيّ عرضٍ مسرحيّ بمفرده أن يصنعه: ألا وهو تبديلُ صورةِ الأسطورة في القرن التاسع عشر، وذلك بنسبتها، من خلالِ خيالٍ شاعريّ، إلى اعترافِ آنا الممزّقة هذه، والتي تعامل باعتبارها مؤدّيةً متميّزة لدورها، إذْ أنها تموت بسبب هذا الأداء، بسبب عبقرية موزار.

إن تطابق الممثل مع شخصيّته، وآثاره على التمثيل، والأفكار التي تنتج عن ذلك، ذلك هو الموضوع المركزي لرواية جورج ساند الصّغيرة، فسيليو، أحد الممثلين الذين تجمعهم الروائية في قصر ديزيرت، مهيأ أساساً لدور المغوي، غير أنّه إذا أحسّ بشيء من المحبة نحو سيسيلينا، فهل يمكنه أن يعبّر عن ذلك بالغناء؟ «أضاف، وهو يمرّ بيده على جبينه، على أية حال، من يدري إن كنت عاشقاً؟ عجباً!» فلقد غنى لحن «حينما الخمرةُ..[1] (وقد غنّاه بتفوّق، وهتف معبراً عن رضاه عن نفسه: - كلاّ! كلاّ! أنا لم أُخلق للحب!) (صفحة: ١٧٤)، فمن يُغنّي جيداً دور جون جوان، لا يكون عاشقاً إذن، تلك هي محاكمة الرومانسية ساند على الأقل، فكيف نؤيّد قولها؟ إن لم يكن ذلك بأن ننسب هذا القول، كما هي الحال هنا، إلى أحد ممثليها، والذي يتحدث، خارج خشبة المسرح، مع الراوي، بين عرضين مسرحيين تجريبيين؟ فما يجري خلف المسرح أكثر أهمية في النهاية من المسرح ذاته. إن الممثل يعني لحن الشامبانيا

(١) الأمر يتعلق بطبيعة الحال بلحن: نشيد الخمرة، الذي يسّهل احتفال الخاتمة الموسيقية الأولى، ويعلن عن الرغبة في اضافة عشرة أسماء إلى القائمة.

من أجل ذاته فقط، ليُدخل نفسه في جو الغناء، والقصة، بفضل حضور راويها، وعدم تكتُّمه، تصبح قادرة على الكشف عما يبقى خافياً على مُشاهد الأوبرا، وهذه إحدى نتائج الانتقال من الشكل المسرحي إلى الشكل الروائي.

وفي حكاية جواندو نصف الخيالية، فإن المغني الذي يجسّد بطل موزار إلى درجة الكمال- «هل كان ذلك المغني هو دون جوان الذي بُعِث من جديد؟»، يبقى بعيد المنال، ومُكتَنَفاً بالأسرار، أما عن العرض ذاته في سالسبورغ، فلا يقال في الحكاية شيء تقريباً، اللّهم إلا فيما يتعلق بذلك التّجسيد المدهش، الذي يصبح أكثر إثارة للانفعال بالنسبة للسيّد غودو، بمقدار ما يظن أنه يرى على المسرح لشدّة التشابه، صديقه المفتقد، الذي كانت الأسطورة تلازمُ تفكيره طيلة حياته، وكان ينوي أن «يكتب عملاً فنياً تحت عنوان دون جوانِ». وإننا نستشفّ تحديداً ثلاثياً للشخصيّة هو أصلٌ في هذا الاضطراب المستشعر، فهل يكون المغني هو ذلك الصديق؟ إن الجوهري في الحكاية هو نتائج هذه الرؤيا التي ظهرت ذات مساء، وملاحقة هذا الممثل الشّبح، الذي نعرف أنه قد اندمج هو أيضاً بدور المغوي اندماجاً كبيراً، بحيث لا يقبل أن يغنيّ إلا هذا الدُّور: «كان يُروى أنّه انقطع بصورة خاصّة لدراسة هذه الشخصيّة، التي كان يعرف كامل قصّتها بدقائقها، كما يعرف كافّة الأعمال الفنيّة التي أوحت بها.

كان برانت يعيشُ محاطاً بمخلّفات دون جوان، وبالصّور الشهيرة التي كانت تذكّره به في كلِّ لحظة، وكعلامةٍ مطّلع، فقد كان يسخر بكل رضاء من ذلك التقيّ، مؤسس مشفى إشبيليا، ميغيل دومانيارا، والذي يُراد له أن يُعرف باعتباره دون جوان المعتدي.. إن برانت، في خلاصة الأمر، وسواء اتخذ صورة دون جوان أم لم يتخذها، لم يعد ينجح في أن يحيا بشخصيّته الحقيقية، إلى درجةٍ لم يكن يعلم معها أين ينتهي دوره، ولا أين يبدأ. ومن هنا نشأت أسطورة مؤدي الدّور، ونجاحه الخارق، فلقد كان الناس يأتون من زوايا

أوروبا الأربع ليسمعوه، مع أنّه قد اشتهر منذ بعض الوقت، «بأنه دون جوان بذاته، هكذا كان يُقال». (صفحة ٣٨-٣٩).

فمن يكون إذن ذلك المغني الذي يتعذّر الإمساك به، المغني غير المنظور خارج المسرح، حيث لا يظهر في وضح النهار، إلا غير منظور أيضاً، وقد تخفىّ تحت قناع البطل الخيالي؟ قد لا يكون إلاّ ذلك الصديق المختفي، والعائد ليحقّق «بعد موتٍ وهمي، حُلْمه الأكثر سرّيةً والذّي يتمثّل في هذا الظهور الجديد له، في دور دون جوان على المسرح، أو في هذا التجسّد الجديد لدون جوان نفسه فيه بعد موته؟» (صفحة:٥٢).

إنّها أسئلةٌ ستبقى دون إجابات واضحة، وألغازٌ يختلطُ فيها الموتُ بالتمثيل المسرحي، وشكوكٌ تلفَ الملاحقة التي نشأت من السحر الذي يمارسه بطلُ موزار على ذلك الذي يؤدي دوره، إن هذه القصّة الغامضة، المثيرة للتساؤل، والمتمركزة على شاهد يبيّن اسمُه (السيّد غودو) على نحو كافٍ أنّه لا يكادُ يتميّز عن المؤلّف، هي القصةُ الداخلية لما يحدث في ذهنٍ تهيمن عليه الأسطورة. إنّها مثالٌ جيّدٌ على أحد حدود الفنون الأدبية التي عرضناها فيما سبق: بخلاف النصّ الممثَل؛ فإن الصيغة الروائية تيسّر، عن طريق حضور الراوي أو بديله، تأويلَ العرض تأويلاً ذاتياً، أو كما هو الأمر هنا، تيسّر تأويلَ نتائجه بالنسبة للمغني والمستمع. إن ما تطرحه قصّة لوي رينيه دي فوريه الطويلة «لحظات أحد المغنين العظيمة»(١)، إنّما هو لغزٌ كذلك، ويدور على علاقة الممثل بدوره. إنّه مغنٍّ أكثر انتقائيةً دون ريب، إلا أن مسرحية جون جيوفاني توجّه نشاطه الفني في نقاطه القوية كما يرسمه الراوي؛ فتدورُ القصة حول موسيقي اسمه مولييري (ولماذا هذا الاسم؟ هل هو الاسم الذي يختلط بالمسرح)، إنه يعيش حياةَ عازفٍ متواضعة، في إحدى الفرق الموسيقية التي يُعجّبُ بغفليّتها، غير أنّه، أثناء عرض دون جوان موزار؟

---

(١) غرفة الأطفال، باريس، ١٩٦٠، صفحة ١٠١-١٨٢.

بؤتي به ليحلّ، دون استعدادٍ مسبق، محلَّ صاحب الدور الرئيسي الذي يمرضُ في فترة ما بين فصلين. وأمام دهشة الجميع، ودهشته هو ربما، يحقق النجاح، ويبدو مثيراً للإعجاب بصوته وبأدائه التمثيلي على حد سواء، وهكذا تبدأ سيرةٌ فنيّة يكلّلها الفوز، سيرةٌ ستنتهي مثلما بدأت، وبالضرورة الأكثر غرابة، صورة دون جيوفاني، «بعد رحلة داخلية حافلةٍ بالأحداث الغامضة، ولا نعرف عنها شيئاً». (صفحة:١٣٧). ويكون الراوي حاضراً في تلك الأمسية التي يرويها مثلما استوعبها، دون أن يدرك جيداً ما يحدث. وما نستشفّه نحن هو أن مولبير، بصورة لا ندركها في بداية الأمر، ثم بصورة واضحة، يفُسد، ويشوّه، ويدمّر شخصيته حينما يؤدّيها بصورة خاطئة، ثم ينقضّ على الموسيقى، فيضيف إليها التحسينات والتنغيمات، ويوصلُ «إساءة الذوق إلى درجة يجعل صوته فيها ينتحبُ انتحاباً». (الصفحة:١٤٠)، فندرك أنه يقوم عمداً بتخريب الدور والعرض المسرحي.

إن دي فوريه يستخدم فنّه ككاتب لنقل هذا الفشل في التمثيل والغناء، بواسطة الكلمات. وإليكم هذا المثال الذي تزدادُ إثارته. حينما يصف «المشهد الرهيب» أي المواجهة النهائية مع الميت، وحينما يمكننا أن نرى، من خلال الصّورة السّلبية للبطل، في تلك اللحظة النهائية، ما يمكن أن يكون عليه الدورُ بصورته المثالية، لو تمّت تأديتُهُ بشكل صحيح، ونحن مدعوون لنستدلّ، من خلال دون جوان المزيّف على دون جوان الحقيقي، أو على الأقل، لنستدلّ على ذلك الذي يتخيّله القصّاص، حين يوفّق بين مولبير، وبودلير، وجوف، فيصنع نموذجاً هو خليطٌ من التمرد والإثم، وصورةٌ مجيدةٌ يُفسِدها أداءٌ هزلي متعمَد: «إن مولبيري لم يكن إذن الفاسقَ الكبير الذي ظلّ يُلقي تحدّيه المجيد المتكرّر خمس مرات، في وجه ذلك التمثال الهائل المقتصّ، برغم ما أوتي به من كشف شديد الجلاء عن الموت والخطيئة، أثناء لمسه لليد الحجرية، وإنّما هو رجلٌ فاسدٌ، تُعميه شهوة الاستمتاع إلى درجةٍ ينُكر فيها كلَّ ما يذكّره بالشعور بخطيئته. إنه يجيبُ بحزمٍ على تحذيرات التمثال الشديدة مردّداً كلمة:

«كلاّ!» التي تتفتّت إلى قهقهاتٍ ضاحكةٍ؛ فهو لا يرى في أي ضربٍ من الإقدام على رفضه هذا ليغيّر ما بنفسه إلاّ لعبةً عديمة العواقب، وهو لا يرى في هذا الوجه الكبير الذي يتنقّل ويتكلّم بفخامة، لا يرى فيه غير شبحٍ، لايسعهُ إلاّ أن يضحك منه، كما يضحكُ من مهزلةٍ تهريجيّة، توهمه بها حواسُّه، بسبب الإفراط في الطّعام والخمرة؛ فهو إنّما يضحك على هذا الشكل – ضَحِك الكفر الكامل، فيما يتظاهر بالموت خوفاً، وهو يصافح اليد الجليدية: (أي جنون! أي جحيم! أي هول! آه!).

وهذه الكلماتُ الأخيرة، حتى الصّرخة القصوى، غنّاها بالأسلوب الهزلي الذي يستخدمه من لا يؤمن بما يقول، ومن يتلهّى بتخويف نفسه. وهذا تدنيسٌ شنيع، وانتهاكٌ شائن، جازته عليه بالتصغير والاحتقار العلني صالةٌ جُنّ جنونُها، بينما كان يؤدي حركاته المصطنعة وسط ألسنة اللّهب، ويترك نفسه، على غرار أحد مهرّجي الملهاة، لتبتلعه هاوية العقاب، التي ربّما لم تكن، هي أيضاً، سوى حلمٍ مزعجٍ يحلم به سِكّير (صفحة ٢٤١-٢٤٢).

ولا بدّ أننا تبينّا الكثافةَ الشديدة لكلمات النفي، كلمات: ليس.. سوى، إلاّ، والتعابير التحقيريّة، بدءاً من كلمة ساقط، وتعميه، وصولاً إلى: يقوم بحركاتٍ مصطنعة، وحلم سكير، وهي تعابيرٌ تتعارض مع صورة المحتجّ الجوفية (نسبة إلى جوف) العظيمة، ذلك المحتجّ الذي تسيطر على ذهنه رؤيا الموت والخطيئة.

إن أهمية هذه الصفحة هي في عرض الوجهين: وجه الفاسق البطولي ووجهه الزريّ، وكلّ منهما من خلال الآخر؛ فالكمالُ والتفاهةُ أمران يعبّر كلّ منهما عن نفسه من خلال الآخر، وإحدى ميزات النصّ الروائي هي قدرته على أن يطابق بين وجهتي نظر متباينتين.

أما الأسباب التي أمكنها أن تؤدي بالمغنّي العبقريّ إلى هذا الانتحار العلني، فستظلّ غامضةً، برغم الاستقصاء الذي يقوم به الرواي الحائر؛ والأمر الذي نعتقد أننا فهمناه، بعد ذلك العرض المسرحي الذي رأينا فيه

الممثل يبتعد عن شخصيتّه التمثيلية. وينفصل عن دوره بمهارة، هو أنّه يرفض خداعنا لفترةٍ أطول من ذلك؛ فهذه الموهبةُ: وهذا الصّوت، اللذان ينالان إعجابنا، لم يكونا موهبته ولا صوته، بل كانتا لشخصٍ آخر أخذ مكانه، جاعلاً منه: «رجلاً مجرّداً من كل شيء»، كان ذلك قناعاً خادعاً يفرضه على الآخرين، من خلال التمثيل والغناء؛ إنه، بشكل أكثر عمومية، صورة المؤلّف في قصّته المتخيّلة، صورة المتكلمّ، أياً كان، من خلال كلامه. وقد تسوّغُ قراءتَنا هذه قراءةُ قصّةٍ موازية، غير أنّها أكثر تركيباً منها بكثير للوي رونيه دي فوريه، وهي قصّة «الثرثار» التي يمكن أن نقرأ فيها هذه الكلمات التي تنطبق انطباقاً جيداً على فشل المغني المتعمدّ: «تصوّروا مشعوذاً، سئمْ الإفراط في استغلال سذاجة الجمهور، الذي أبقاه إلى وقت معيّن غارقاً في إيهامٍ كاذب، وهو ينوي ذات يوم أن يُحلَّ محلَّ متعته في سحر الجمهور، متعةَ حرمانه منه». (صفحة:١٤١)، إن المعضلةَ، بالنسبة للمؤلف والممثل والمغني، هي التالية فيما يبدو: أن يكذب أم أن يسكت.

لقد تركنا دون جوان لنتعرض للإشكالية الفريدة الخاصة بأحد الكتّاب. إن إحدى خصائص القصّة هي أن تحتوي أيضاً، كحقّ لها على الأقل، إن لم يكن بصورة فعلية دوماً، أن تحتوي على الخطوط الأولى لتأويلها الخاص بها؛ فالرّاوي لا يقبلُ بسهولة أن يجري إسكاتُه؛ وأفضلُ مثالٍ على ذلك، هو حكاية هوفمان التي تنتهي كمقالة؛ أما الأثرُ الفنّي المسرحي فهو أكثر انغلاقاً من حيث المبدأ؛ فكيف يمكن للممثلين، الذين يُسمح لهم وحدهم بالكلام، أن يعبّروا عن رأيهم، إلاّ في حالة التجاوز، في فكر الكاتب المسرحي المعلن، ومقاصده؟

في نهاية هذا الفصل الذي يدور على التحوّلات التي دعوتها التحوّلات الجانبية، لأنها حدثت من جراء صنوف النقل الأدبي، ينبغي أن نتبيّن أن هذه التغيرات في الأسلوب ليست متزامنة وحسب؛ فالقرن السابع عشر والثامن عشر يقدّمان حركيّةً أسلوبية كبيرة، ولكنها تحدث دوماً داخل النظام

المسرحي. فالموضوع ينزلق، كما رأينا، من المسرحية المكتوبة إلى نصوص الملهاة الإيطالية نصف الشفوية، ويعود إلى الشكل المكتوب، وينتقل إلى الشكل المغنّى، إلى الأوبرا التي تهيمن على نهاية تلك الفترة. إن الانشطار الكبير في الأشكال الفنيّة والذي تطبعه صنوفُ النقل الأدبي إلى مجال القصّة بطابعها، وتعطي الصفّحات السّابقة فكرة عنها[١]، هذا الانشطارُ يتزامنُ مع المغامرة الروّمانسية، ليمتدَّ حتى أيامنا؛ فيتبارى مع المحاولات المسرحية، ثم مع كل ضرب من ضروب المقالة، كالدراسات التاريخية والنقدية؛ ولن نتردّد في أن نضيف إليها، بالنسبة للفترة الحديثة العهد، عدداً من أعمال إخراج الآثار الفنية الإتباعية، كدون جوان موليير بصورة خاصة، وهي أعمالٌ ينبغي الإقرار بأنها تعادل الدراسات النقدية غير المكتوبة في قيمتها.

إننا نشهد إذن، منذ قرنٍ من الزّمان، انفتاحاً لمجموعة الفنون الأدبية، وبعثرة للموضوع الدونجواني، في أشدّ الأشكال تنوعاً، في نفس الوقت الذي نشهدُ فيه لقاءً وتعاوناً بين هذه الأشكال، بعضها مع البعض الآخر.

* * *

---

(١) ينبغي للسبر أن يمتد إلى قصص أخرى، درست من خلال نفس المنظور الذي يجــري التثبّت منه وتنويعه، وهناك مثالٌ واحد هو رواية تورينت باليستر الرائعة: دون جوان، برشلونة، ١٩٦٣؛ فالراوي يحضر، في قسمها الأخير، مسرحية تحت اسم دون جوان، في أحد المسارح الصغيرة في باريس المعاصرة، وهذه المسرحية التي تنتمي عن حقّ إلى المسرح الخيالي، يجهلها القارئ، بخلاف دون جيوفاني، وتجــري إذن روايتهــا، وربما ينبغي القول تعادُ صياغتُها بأكملها.

٣- دون جوان اليوم

«ذلك النفوذُ الكبير لدون جوان، والذي لم تخمدّه ثلاثةُ قرون من الزمن»

فوكو.

«دون جوان بالنسبة إلي هو من عصر مضت بدعته»

ب. شو.

أهو ميتٌ؟ أو حيٌّ؟ الواقع أن المؤلفات التي تدور على دون جوان كثيرةٌ في أيامنا، تحت كافّة الأشكال، وفي كل الفنون الأدبية، كالمسرحيات، والرّوايات، والأبحاث، والدراسات، فتُكتب القصةُ القديمة – أو تُعادُ كتابتُها – مع إجراء التنوّعات، والتطويلات، والتحريفات السّاخرة عليها، والتي ورد ذكرها هنا أو هناك، في الفصول السّابقة. ويجري الحديث عن دون جوان، ويكتَبُ حول دون جوان، كما لو أنه لا يزال يعنينا، وكما لو أن عصرنا يأمل، من خلاله، أن يطرح التساؤلات، وأن يفهَم ألغازَه الخاصّة به. وتُمثَّل من جديد نصوصُ الماضي العظيمة، وذلك بتحديثها؛ وهذا يصحُّ على أوبرا موزار، ويصحّ أكثر من ذلك على مسرحية موليير، التي يعيدُ اكتشافَها بشغف، ويبدعُها من جديد، ويستثمرُها ثانيةً، أساطينُ المسرح منذ عهد بريخت وجوفيه. أجل، يبدو أنه بمقدورنا أن نوافق على حكم ميشيل فوكو الذي يتبيّن عام ١٩٧٦: «ذلك النفوذَ الكبير لدون جوان، والذي لم تخمدّه ثلاثة قرون من الزمن».

بل إني أذهب إلى القول: إن هذا النفوذ قد أكدّته، ونمتّه ثلاثة قرون من الزمن، لأن العصر الحديث، منذ المرحلة الرومانسية، هو الذي أرسى في أذهاننا، إن لم يكن الأسطورةَ، فعلى الأقل شخصيةَ دون جوان. وهو الذي جعلها شعبيةً. ولكن كيف؟ لقد جرى ذلك، كما رأينا، مقابل التحولات والانقلابات التي لولاها لخَمَد هذا التأثير منذ زمن طويل؛ فما من حياةٍ دون تحوّلات، إنما بشرط أن تحدث هذه التحوّلات ضمن حدود النظام المؤسِّس، لكي نتبينها بصورة مشروعة.

فما هو الأمر بالنسبة للكثرة الكاثرة الحالية من النصوص؟ غنيٌ عن القول أنها تتجلّى، كما هي الحال فيما مضى، من خلال كافّة أنواع انتقالات النبرات من مواضعها، واستبدالات صفات البطل، من خلال التضخيمات، أو انثناءات هذا المحور أو ذاك من محاور الارتكاز المكوِّنة.

إن العمل التشويهي إنّما يدور على البطل في البداية، على حساب ارتباطاته بالميت، فهو من ثم، بطل معزولٌ عن سياقه البنيوي، وعن صداه الأسطوري، على يد علماءُ النفس باسم دونجوانيةٍ مريضة، وعلى يد السّياسيين الذين يدرجونه ضمن تفسيرٍ إجمالي للمجتمع. أما الزّمرة النسائية، فلا يمكن أن تسلم من التعديلات الناتجة عن التغيرات التي تصيب في أيامنا وجهة نظر المرأة في الرجل، وتصيبُ مجملَ العلاقات الجنسية فيما بينها. ونظنّ على هذا الأساس أننا ندرك علامات تصدّع وربما تفكّك، تصيب دون جوان في هذا الموضع أو ذاك.

ومن بين كافة صفات دون جوان، والتي أحصيناها على مدى الصفحات السابقة، فإن الصّفة التي أغفلتها النماذج الأصلية في القرن السّابع عشر، صفة مطارد النساء الجشع، وطالب اللّذة الشهواني، ورجلِ المتعة، هي الصّفةُ التي منحتها الذاكرةُ المعاصرةُ مكانةً متميّزة. (لنشر إلى أن كلمة دونجوانية لم تظهر إلا في منتصف القرن التاسع عشر).

وإننا نذكرّ بلحن: نشيد الخمرة لنبيّن شهوانية مطارد النساء النهّمة، وشهيّته للحفلات والأطعمة؛ فالانتباه يتجه في أيامنا إلى كائن الشهوة، ويسبر أسراره: فلماذا هذا البحث الذي لا يكلّ، وهذا الاشتهاء الذي لا حدود له؟

إننا بالتأكيد نستبعدُ الحلَّ الرّومانسي، حلّ هوفمان وخلفائه، والذي يُشتَبهُ بنزعته المثالية اشتباهاً شديداً، لكي نطرح تساؤلاتنا على أعماق النفس المضطربة. فما الذي يكمنُ وراء عدم القدرة المتأصلّة على الوفاء؟ إننا نسبر ماضي دون جوان وطفولته، ولكن هل للشخصيّة الخيالية ماضٍ، إذا لم تمنحْها النصوصُ إياه؟[1] هناك مؤوّلون يفترضون له ذلك الماضي، ويتعرضون لخطر الخلط بين البطل الأسطوري والمريض، والدون جوان الشائع، ذلك النموذج الذي يفحصه عالم النفس، ويزعم الأخصائي بالعلاج معالجته؛ وهنا تتبدّدُ الأسطورة، أو تستبدلُ بها نماذجُ أخرى: من مثل نرجس (عاشق ذاته) وتريستان وأوديب... ويُحتجُّ على ذلك بالابن العاق في القرن السّابع عشر، والذي يهاجم والده، ويفكّر، كما هو الأمر عند موليير، بالقضاء عليه. ولكن أين جوكاست[2]؟ مع أن الرجوع إلى أوديب ضمنيٌ فهو واضح حينما يقول جوف عن دون جيوفاني، إنه ينزعُ «دوماً إلى أحد أشكال الماضي، إلى أمٍّ لا يمكنه نيلُها، وهو يريد إمتلاكها...» (صفحة ١٠٧). ذلك هو البديل الأموي، والسؤال الذي يطرحه المحلّل النفسي في كل حالة من الحالات: أين الأم؟ إن الأمَّ غائبةٌ في كل

(١) إن الرواية الحديثة هي التي يمكنها أن تغامر في هذا المجال، وقد فعل ذلك بايرون في سيرته الروائية المتخيلة، فتصور وجود أم لدون جوان، وحب في مرحلة الشباب، وكذلك فعل ديلتي وتسير ستفنس.

(٢) جوكاست: هي زوجة لايوس، ملك طيبة، وأم أوديب الذي تتزوجه دون أن تعلم أنه ابنها، ولكنها تعرف الحقيقة بعد نفي أوديب، فتقتل نفسها. (المترجم).

النصوص بصورة مستمرّة[1]، ولكن أليس لهذا الغياب من دلالة؟ قد يكون من المهم كشف غوامضها[2].

وما إن يكون هناك سرٌّ لا يُباح به حتى تكون هناك أقنعةٌ لا بدّ من كشفها ونزعها: كرجولة دون جوان التي هي موضعٌ للشك، (مارانيون)، والخوف من المرأة التي تتحوّل إلى إمرأة ملاحِقةٍ (عند: شو وفريش)، والشّلل النرجسي، أو إيثار الجنس لجنسه، وحين يتناولُ جوف، بعد رانك، الثنائيَّ المؤلّفَ من السيد والخادم، وهما الوعي الأعلى، والوعي الأدنى للكيان ذاته، فهو يظنّ «أنه يستشف طبيعة دون جوان الحقيقية النفسية – الجنسية، وميلَه المستبدّ، والذي هو ميلٌ لا يتجه إلى النساء». (صفحة: ٦٣)، وهذه الطائفةُ من التأويلات هي التي يفكر بها فوكو، دون شك، حين يلحظُ أن «تحت الفاسق، يبرزُ المنحرف» الذي يجتاحُه «جنونُ الجنس القاتم» ويحرّكه «الهروب إلى الطبيعة – المعاكسة» (إرادة المعرفة، صفحة: ٤٥).

أي انقلابٍ هذا! من الحلم الطوباوي، الذي كان يتشدّقُ به عالياً أبطالُ موليير وموزار: وهو التمتّع الذي لا حدود له باغواء كافة النساء، ها نحن الآن أمام الذكر الظّافر «الغول الشهواني» (جوف)، «رجل الإسراف والإفراط» (ج. ستاروبينسكي) والذي يقع في القصور الجسماني (الفيزيولوجي)، والإثارات الجنسية المنحرفة، والشّذوذات الصغيرة، حينما لا يقع في عبودية

---

(١) هناك بعض الاستثناءات الهامشية على الأرجح؛ فبالإضافة لبايرون، هناك مسرحية لاڤيردان المثيرة للعديد من التساؤلات: وهي دون جوان مهتدياً، باريس،١٨٦٤ والتي يمكن لكلوديل أن يكون قد وجد فيها ضالته، وهي شخصية آنـا بروويـز، الأم التـي تصلي، وكريستوف كولومب الذي يجر دون جوان معه إلى البحـار، لغـزو عـوالم جديدة... وكذلك عند أوبي في كتابه: رجل الرفات.

(٢) حول الفرضية «النفسائية»، انظر.م. سوڤاج: حالة دون جوان، الفصل الرابع – الفقرة ٢- وصفحة /٤٠/ وما بعدها.

الزواج. (الفصل الأخير عند فريش). فمن القرن السابع إلى القرن العشرين، انتقل الطابعُ المأسوي من السّماء إلى الأرض، ونزل المصيرُ إلى الجسد، إلى حتميات الماضي الشخصي أو العائلي. «كان دون جوان قديماً هو أحد «الهالكين في الجحيم» أما دون جوان الحالي فهو مصابٌ بالوسواس المتسلّط، وهو في هذا أيضاً شخصيةٌ معاصرة» (مونتيرلان).

وهذا، دون شك، أحد المآزق المليئة بالمفارقات، والتي ربّما أدّت إليها الشهوة التي لا حدود لها، وتعدّد الزوجات الذي لا تميّز فيه، ولكنه ليس المأزق الوحيد المعقول؛ فان دون جوان – أو الدّونجوانية – قد تناولهما بصورةٍ أفضل ميشيل بوتور الذي ينقل «جنسيّته المتعددةَ الأشكال» إلى شغفٍ فكريّ وجغرافي، إلى حبّ إطلاعٍ لا متناه، وهو، حين يتخلّى عن موضوع المرأة وحده، «يداعب الأرض بكاملها» كما لو أنها تمثل كافة النساء مجتمعات في إمرأة واحدة. وهكذا، فان بوتور، شأنه شأن شيرو تماماً، ولكن لأسبابٍ أخرى، يعترف بقيمة إحدى النقاط الثابتة منذ عهد تيرسو؛ وهي الحياة المترحّلة لمقتنص اللذات: فإذا ما انصرف بوتور نفسه إلى تعدّد الزوجات الدونجواني، فهو يفعل ذلك في الشعر، وبواسطة المقاطع الشعرية، التي تُنضِّدُ في البيت الرابع من متتالياته الشعرية المؤلّفة من عشرة أبيات متوازية، تتضدّ الأسماء النسائية بعضها فوق بعض، وهي الأسماء التي يستدعيها إلى الذهن الباحثون عن اللذة، في كافة ضواحي وقرى ليزيفلين، أو في أمكنة أخرى:

من مثل مادولون وماروت، ودورين، وأنجيليك وإلفير... أو كورديليا، وديسديمون، وأوفيلي، وميراندا... إن الكاتب لا يقتنص هذه الأسماء إلاّ من ميادين الأدب، من موليير وشكسبير:

عبثاً تظلّين سيدةً في حرائق نفسي

وأنا ملقىً، أتعذب، غبيٌ

وأنت المسرفة الجمال بين المؤتمرين، عذبّة.

شهيةٌ، أنت ماريانا، المرأة....[1]

ومهما يكن من أمر، فيبدو تماماً أن وجهة النظر تتعدّل الآن حول المغوي؛ فالأخلاق قد تغيرت منذ القرن السابع عشر، وخَفَتَ الصوتُ الداعي إلى كراهية النساء، ولقد حصلت النساء على استقلالية، ومسؤولية أكبر؛ فلم يعد يجري اختطافهن وحراستهن كالأطفال؛ فالارتباطات تنفصمُ، والممنوعاتُ الأخلاقية والاجتماعية قد فقدت شيئاً من قوّتها؛ فماذا تعني مذ ذاك ألاعيبُ سارق النساء؟ وإذا كانت ملاحقةُ النساء باقية، فهي تلجأ إلى ممارسات أخرى، وإلى طرائق تأثير أخرى، وما الذي يؤول إليه الآن دور الآمر الذي يترك مدخل بينه مفتوحاً أمام الدخيل، وهو الذي لم يعد يقرّ لنفسه بحق مقاصصة هذا الدخيل؟ وليس مما يثير الدهشة أن يكون بوسع بعض المشاهدات الميلانيّات أن يقلن منذ بعض الوقت: ألا تزال هذه القصّة تعنينا؟ إن هذا، دون شك، هو ردٌّ فعل سطحيّ سوف يجهر به مستقبلاً صوت نسائي فرنسي: «أقول إني مؤمنةٌ بمستقبل أفضل، ولماذا لا أقرّ بأني أرى في هذا المستقبل انتفاء النساء اللواتي صنعن دون جوان شيئاً فشيئاً؟ حينما لا تعود هناك أكاذيبٌ بين الرجل والمرأة. وحينما لا يعود التفكير في الحبّ يستخدم عبارات المطاردة أو الحرب، وحينما يتّخذ الحبُّ وجه الثقة المتبادلة النيّر - هل أحلم؟ ولكن ألم يخطُ هذا الحلم بضع خطوات على أرض الواقع؟ ألم يتّفق أن كان هناك بعض الرجال الذين رفعوا المرأة التي أحبّوها إلى سويّتهم، وسلكوا وإياها دروباً غير مطروقة؟ إن دون جوان ذاته سيتغير آنذاك من جرّاء ذلك»[2].

---

(١) مجلة أوبليك، العدد الرابع (١٩٧٤)، الصفحة ٣، وما بعدها: أغنية من أجل دون جوان، ديجون، غاستون بول، ١٩٧٥، مع رسومات لانياستاريتسكي.

(٢) فرانسواز هان، مستقبل دون جوان»، مجلة أوروبا، عدد كانون الثاني – شباط ١٩٦٦، وهو عدد مخصص لـ : «موليير مناضلاً»، صفحة: ٩٨.

ويمكن أن نتساءل، بناءً على ذلك، إن كان جوان سيبقى على حاله، وإن كان ممكناً أن يظلّ هناك مكانٌ لمدنّس الحب، وللمهيمن السّادي، في هذه العلاقة المفعمة بالفرح؟ بالطبع، لا، فإن تكفّ النساء «اللواتي صنعن دون جوان» عن الوجود، فإنّ جلادهن هو الذي سيحكم عليه بالموت. وإن الأخلاقية والسّعادة سيربحان من جراء ذلك. ولكن، ماذا عن الأدب؟ إن الأدب يغتذي بالوحوش.

وهناك حكمٌ مماثل يصدر عن صوت مذكّر، إلاّ أنّه حكمٌ متشائم، لأنه يجري إطلاقه باسم الأدب: «أعتقد أن عصر دون جوان قد انقضى... فالشروطُ التي يمكنها أن تجعله يعيش ويزدهر، ربّما كانت غير متوفّرة في مجتمع اليوم، ويبدو أنه ما من علمٍ أسطوريّ معاصر يتجه نحو الدّونجوانية؛ فلم يعد الإنسان يسعى للتعبير عن تحدّيه للأخلاق، وميله إلى العنف، وتدنيس المشاعر الشريفة، من خلال الحب، كما كان يفعل دون جوان القرن السّابع عشر». وذلك هو تقدير أحد أفضل العارفين بالموضوع، جيوڤاني ماكشيا[1].

إن دون جوان الذي نراه اليوم مطروحاً للمناقشة، ومحكوماً عليه بانتهاء الأجل، هو متعدد الزوجات، وأساليبه البائدة، هو رجل الشهوة التي لا نهاية لها، والتمتع المفرط. غير أن دون جوان، كما نعلم، لا يقتصر على كونه مغوياً، وطالبَ لذّة فقط، فوراء المخاتل، وموضوع انتصاراته الغرامية الرتيب، قد تمكّنا دوماً من التعرّف فيه، ومنذ الأصل، العاصيَ والمنتهكَ، وذلك الذي يتهرّب، ويبعد نفسه بصورة وقحة، سواء كان خاطئاً أو جانياً، عن كافّة الأطر والمعايير. وقد صنعت الرومانسية من هذا المنحرف، الذي كان يدين بما هو جوهريّ في تأثيره لمصيره النهائي، ولقائه مع السماء، صنعت منه الخارج على القانون، والمتمرّد المجيد الذي كانت تحتاج إليه قصته الأسطورية. أما أسطورة عصرنا، فهي تميز بدورها، في شخص دون جوان،

(١) حياة دون جيوڤاني المغامرة وموته، باري، ١٩٦٦، صفحة: ٦٩.

وعلى نفس الخط، إما الممثل الهامشيّ لإحدى الطبقات التي يرفض قيمها، وإمّا المعارض، ورجل الرّفض في مجتمع لم يعد له مكانٌ فيه. وإننا نشهد وجهة نظر علم الاجتماع؛ ونجد أفضل الأمثلة عليها في الاقتباسات وأعمال الإخراج المسرحي الحديثة العهد لمسرحية موليير، بدءاً من بريخت نفسه الذي تعتبر هذه الأعمال المسرحية وارثةً له.

وفي ترجمته المعدّلة (تحت عنوان اقتباس) والتي أعدّها انطلاقاً من دون جوان موليير، يقتطع بريخت أو يجتزئ من ناحية، ويضيف من ناحية أخرى، ويعكس أو يعدّل بعض المشاهد، ويزيد عدد الممثلين الصّامتين: كالطبيب، والطباخة، والجذّافين، من البروليتاريين العاملين في خدمة السّيد الرأسمالي الكبير. وذلك لأنه يقدّم نصّاً نقدياً، يقوّم فيه المقاصد التي ينسبها إلى موليير: «نحن لسنا إلى جانب موليير، فموليير هذا يصوّت إلى جانب دون جوان». (وهذا، بالتأكيد، أمرٌ يمكن مناقشته). إن بريخت يعدّل اتجاه الدور، بحيث يجعل البطل سلبياً: إنه طالب لذّة، يسيء استخدام وضعه وثروته ليقوم بالإغواء، وهو زنديقٌ ليس إلحاده «نضالياً» ولا «تقدمياً»، إنه يطمح لأن يجعلنا نستشف الطفيليّ الاجتماعي، من خلال رجل اللذة: «نحن ضدّ حياة الملذات الطفيليّة[1]». وبإجراء حدّ أدنى من التعديلات، تنزلقُ مسرحيةُ موليير باتجاه بريخت، الذي يُخضعُ للنقد شخصيّةَ دون جوان، بمقدارٍ أقل مما يخضع، من خلالها، طبقةً اجتماعيةً معينّة، ومرحلةً من التاريخ السياسي.

وبعد مضي عشرين عاماً، وباستخدام الطريقة ذاتها في التفكير، ونقطة الانطلاق نفسها: وهي وجود دون جوان عاطل عن العمل، وطفيلي، يمثّل طبقة نبلاء القصر، ولكنه يخونها، لينتقل إلى المعارضة؛ فإن البريختي شيرو

---

(١) ستوكه، فرانكفورت ١٩٥٩، الجزء: ١٢، الصفحة: ١٩٠، انظر غنوغ: وجــود دون جوان المسرحي، ميونيخ،١٩٧٤، الصفحة:١١٦.

يقوم بتعميق الصّورة، وإحداث التلوينات عليها، كتلميذٍ أصيلٍ لبريخت، ويصل إلى نتائج مختلفة، فيغدو دون جوان، في نظره، «مفكراً تقدمياً، يعيش في تناقض بين أخلاقه ووضعه الاجتماعي، ويسعى لجعل العالم الإقطاعي القديم يتآكل، إلاّ أنه يحتاج لهذا العالم القديم ليعيش.»، وهذا ما يجعله مشتّتاً يخطئ هدفه، فهو عدوٌّ طبقته وقيمها، ومرتبطٌ بها بنفس الوقت، بالنسبة لموارده، ونمط حياته؛ إنّه بطلٌ إيجابي، لأنه يعامل كمعارض سيبتكر «أخلاقاً مادية»، وسلبيٌّ، لأنه ليس على اتصالٍ بالواقع، وربّما ولد قبل الأوان، وهذا ما يجعل شيرو يقول بجسارةٍ: «إن التحلّل هو أحد أشكال الأخلاق التقدمية التي تدفع إلى الثورة، دون أن تقوم بها(١)».

وحسب أحد المعايير الحالية، فإننا نُقرّ، انطلاقاً من هذه القراءة التاريخية لإحدى مسرحيات القرن السّابع عشر، بأن مسرحية موليير هي الأكثر انسجاماً مع هذا المعيار من أية مسرحية أخرى، بسبب طابع بطلها الفكري، الثرثار والعدواني، وتنوّع الشخصيات التي يلتقيها في طريقة. ومهما يكن من أمر؛ فإن أصالة شيرو التامة هي في الطريقة التي يحقّق بها مقاصده المعلنة: تماسكٌ في الإخراج، وفي الديكور وفي توجيه الممثلين، وليس بإمكاننا هنا تحليل هذه الناحية؛ وسنرجع إلى كرّاسة لافان سين (قبل العرض المسرحي) المخصّصة لهذا العمل المسرحي الذي قام جيل سانديبه بإيضاحه وتحليله. (١٩٧٦).

إلاّ أنني سأحتفظ من هذا العمل بإحدى السّمات التي ستكون مدخلاً إلى النقطة التي يبقى علي أن أتصدّى لها: وهذه النقطة هي الحلّ، وتجليّات الميت. وتلك السّمة هي موقفٌ لا بدّ أن يطرحَ اليوم، أكثر من أيّ موقف آخر، مشكلةً صعبة، فكيف يتمّ تمريرُ هذا الموقف؟ ماذا نفعل بالتمثال

(١) مدخل إلى دون جوان موليير، من خلال إخراج ب. شيرو، باريس، طبعة: لافان-سين، ١٩٧٦، صفحة ٢٠ و٢٧.

المربك الذي يضايق غولدوني قبلاً؟ إن شيرو لا يخفيه، بل يعطيه تأويلاً، ويترجمه إلى مثلٍ رامزٍ، ضمن الخّط الصارم الذي هو خطّه: إنه يترجمه إلى شعارٍ للسلطة السياسية، ويصفه جيل سانديبه على النّحو التالي «إنه عبارةٌ عن وحشٍ فظّ من الجصّ، إنه مصارعٌ مدَّرعٌ، وهو الذي سيأخذ بالمشي، بعد أن يتضاعف إلى شخصيّتين، في آخر مشهد من مشاهد المسرحية، ويصرع دون جوان بضرباتٍ من قبضتيه، وقدميه (كرّاسة لافان – سين، الصّفحة: ٥٨)، ودون أية حيلةٍ مسرحية، يبقى جثمان دون جوان ممدّداً على الأرض، ومرئياً بشكل جيّد؛ ويخفتُ الضوء، ولا يُستخدمَ أيُّ مؤثرٍ من مؤثّرات الإضاءة والتعتيم، فلا أسرار غامضة، ولا شيء خارقٌ وعجيب، بل اثنان من رجال الأمن: «جماعة الأمن الجمهوري» ينهالان بالضرّب على العاصي؛ إنه حادثٌ سياسي، قاسٍ واعتيادي، وليس بالإمكان جعل إحدى صور عهد لويس الرابع عشر الاستبدادي القمعي في القرن السّابع عشر صورةً راهنة بشكل أفضل من ذلك.

إن المغامرة المهذَّبة للنفس، التي تخيّلها أحد اللاهوتيين الإسبان قد تحوّلت إلى مغامرة دنيوية، ونقلت إلى الأدب، فيُعرض علينا في شخص الخاطئ الذي حرم من العفو، شخصٌ مخالفٌ في الرأي، يقبضُ عليه رجالُ الشرطة، ويعدمه حكمٌ استبدادي، دون محاكمة.

وهناك حلول للتخلّص من الحل الخارق للطبيعة؛ فلم يكن غولدوني يحذف الزائر الحجري، بل كان يجعله عديمَ الفعالية. أما فريش فيحذفه، أو على الأصحّ، يستبدل به خدعةً مسرحية، ونحن نعرف الحيلة التي يلجأ إليها: فدون جوان هو الذي يقوم بنفسه بإخراج نزوله إلى الجحيم، وحينما عرضت على الجمهور صورةُ عالم ما وراء الطبيعة وخفاياه، فقد جرى إلغاء هذا العالم. وفريش يقدم تبريراً لذلك بشكل واضح، باعتباره ذا نزعة ارتيابية حديثة: «المطلق – إننا لا ننتظر من كاتب مسرحي معاصر أن يجعل عالم ما

وراء الطبيعة يتبدّى على شكل زائر حجري؛ فماذا نصنع بهذا التجلي المرعب مثل فزّاعة عصافير الدوري؟... وأي مشاهدٍ من مشاهدينا يصدّق أن الموتى المهانين يعودون فعلاً ليجلسوا إلى مائدتنا.». (ملحق في آخر الكتاب).

هناك جماهيرٌ في عصرنا هي مستهلكة كبيرة للقصص الخيالية، وللمسلسلات التلفزيونية، والتي قد لا ترفض الاندماج بمشهد التجليات؟ إلاّ أن فريش منطقيٌ مع نفسه، لأن دون جوانه هو دون جوانٌ مضاد، لا يصدّق شخصيّته نفسها ولذلك فهو يتحرّر منها بإعدامها مسرحياً، وهذه الحركة ترمز بالضبط إلى انتحار الأسطورة الحديث.

أينبغي أن ندرج هنا، على سبيل التضاد، مؤلّفاً يمكن أن يوحي بخاتمة مختلفة؟ إن هذا المؤلّف هو أوبرا سترافينسكي وأودن: سيرة الفاسق، وهي تمثّل فاسقاً يقعُ في صراعٍ مع قوى شريرةٍ تضطهده، وتهلكه. وهناك آنّا التي تضحّي بحبّها الوفي في سبيل البطل، وكما هو الأمر عند زوريلاّ، فهناك ثنائي السّيد والخادم، حيث يلعب ليبوريلّو دور ميفيستو. فإذا كان ميفيستو هو دون جوان، فهو رغماً عنه دون جوان تتغلغل فيه التقاليد الرومانسية، وهو في النهاية أقرب إلى فاوست منه إلى المغوي. إن ج. ماكشيا الذي يدعونا إلى وضع الأوبرا ضمن المسلسل الدونجواني، يستند إلى مشهد المقبرة (٣، ٢) الذي يمكن أن يتطابق فعلاً مع مشهد دون جيوفاني: «ولكن بدلاً من الآمر، فإنّ نيلك شادو، الشيطان، هو الذي يطلب روح شخصٍ من طراز فاوست لا شباب له، ولم يتمتّع بالحياة إطلاقاً، في واقع الأمر، (الأوبرا المشار إليها، صفحة ٦٦)، ففي هذا الأثر الفني، الذي تتخلّله نفحةٌ صوفيةٌ قوية، تمّحي تماماً ذكرى المغوي الذي يتحاور مع الميت.

هل نستخلص من كل هذا موتَ دون جوان النهائي؟ ربّما نخشى ذلك، إذا سلّمنا – وهذا ما يطرحه هذا البحث باستمرار – بأن دون جوان لم يعش حتى أيامنا، ولا يمكنه أن يعيش إلاّ باعتباره أسطورة. وأنه لا أسطورة من

دون حضور رمزي للموت، قريباً كان أم بعيداً. إن دون جوان سينهار، إذا لم تنته مغامرته بالمعركة مع التجلي، أو مع أيّ معادلٍ خيالي عجيب آخر.

من المحتمل أن العجيب في أيامنا لا يمكن إلا أن يُحاكى بشكل ساخر (مونتيرلان غيلديرود) أو أن يجري تجنُّبُه (شيرو) أو نقله (تورينت باليستر) أو (تفكيكه) فريش – إلاّ إذا تدخّل الشعراء الذين يرون أبعد من غيرهم، والذين ألفوا وجه الصورة الآخر. إنهم يدركون المعنى العميق للمأساة الدونجوانية سواء بتطبيقها على تجربتهم الداخلية، أو بأن يعيدوا إليها شحنتها الأسطورية. وإني أترك الكلام في الختام إلى عددٍ منهم. يقول غراك: «لعل المشهد الأخير في مسرحية دون جوان يصلح لأن يوضح للفنان على نحو مأسوي، ذلك الإغواء الوراثي في الفنان، فتأتي دائماً في حياته الفنية لحظةٌ مثيرةٌ يدعو نفسه فيها إلى العشاء بقرب النار، تمثالٌ ليس سوى تمثاله، فتجعله قبضته يتجمّد...» (١).

ويقول بونفوي: «ماذا يصنع دون جوان فعلاً؟ فإن يمتلك إحدى النساء، يتلاشى وعدٌ كان يخلب لبّه، فيتراءى له أنه لا يمتلك شيئاً، ولكن الوعد يكون قد تشكّل من جديد، من خلال امرأة أخرى. ومن هنا تأتي تلك الملاحقة العديمة الجدوى على الدّوام؛ فهذا الوعد الذي ينشأ من المظهر الخادع، هو وعدُ التّعالي الخفي، والذي يمكن، إذا ما حصل، أن يغمر دون جوان بالفرح... إنّه ملامسةُ الكائن في صورة الأشياء»(٢)، وجوف، الذي ينبغي أن نعود إليه دائماً، لأنّه أعطانا، على هامش أوبرا الدون جيوفاني، الذي حمله، وعانى منه في نفسه، أعطانا دون جوان عصرنا العظيم؛ فهو يرى فيه معركة روحية يشكّل الصّدام النهائي قمة حدّتها: «منذ بداية المشهد الخارق الذي تقف فيه شخصيّةٌ من الحرير الأبيض أمام تمثال عملاق، وهي تدير ظهرها لصالة

---

(١) من كتاب جوليان غراك: أندريه بريتون، باريس، ١٩٤٨، صفحة:٩.

(٢) من كتاب: روما ١٦٣٠، ميلانو، باريس، ١٩٧٠، صفحة: ٣٧.

المشاهدين، نحسُّ ونتيّقن أننا قد صعدنا باستمرار إلى جوّ القلق. فالخاطئ يمضي من محطة إلى محطة؛ والخطوة – الزمن – تصبح دقيقةً أشدّ هولاً». (صفحة: ٢٣٨) وليس من قبيل المصادفة أن يكون جوف، الذي يستند إلى موزار، هو أحد أولئك الوحيدين اليوم الذين لا يحطّون من قيمة التجلي الخيالي العجيب؛ وهو يردّ إلى مجابهة الحي والميت قيمتها القائمة: «إن قصاص الشرّ بالموت يتمُّ بصورة جلية، وهناك، في العالم المغلق للإنسان القدري، والإنسان المثالي، حيث يخوض المصارعان صراعاً لا هوادة فيه كلٌّ ضد الآخر، يأخذ الأثرُ الفنّي كلَّ عمقه» (صفحة: ٢٦٨). إن جوف، شاعرَ الخطيئة والموت، لم يكن بوسعه أن يستخّف بخطورةِ ما يبدو له «صراعاً صوفياً».

إلاّ أن الشعراء في أيامنا هم أشخاصٌ منفردون، والمستمعون لهم قلّةٌ، فهل سيقال إن دون جوان باعتباره أسطورة قد حكم عليه بالعدم؟ أجل، دون ريب، إذا بقيت الروح العامة، والحرارة الثقافية المسيطرة على حالهما. ولكن من يدري؟ إن الأزمنة ستتغيّر، ولم يُستنفد دون جوان قط في الحياة، وعلى المسرح؛ فقد نجا من الهلاك في القرن الثامن عشر. ويمكنه أن يُبحث مرة أخرى أيضاً. وقد يكفي لذلك موزار جديد!

* * *

٣ – نصوص مختارة

١- الميت المقتصّ

لونو: أحبُّ القيام بجولة في المقبرة

إن الزيارة التي تعتبر أول خرقٍ خطير، هي التي تستدعي عودة الميت الحتمية، ولضيق المكان، فإننا نقصر السّلسلة هنا على نصٍ واحد، وهو نصّ الرّومانسي لونو، الذي يتناول مجّدداً، ويضخّم كافة عناصر المسرح التقليدية.

كاتالينون.- ما شغلك هنا مع الموتى؟

دون جوان.- حينما تتملكني حرارة الشهوة وترهقني، وتحضنني الحياة بثقلها المفرط، أحبّ أن أقوم بجولةٍ في المقبرة؛ فهي بالنسبة لي مثل شرابٍ يبرّد الرّوح، فأقرأ على شواهد القبور قصصاً غضةً؛ فلا يزال يسقسقُ ماء الدموع من الرّخام بأنغامٍ شجيّة، في شلاّلات من القوافي، وأقرأ أن عيوناً جفّ دمعها منذ زمن طويل قد كفّت عن البكاء، وأسمع نفس التأوّهات التي كانت تزفرُ منذ زمنٍ طويل. ويفخر الألم على الحجر بأنّه لن يزول، وحول المرمدة يلتفّ حلمٌ باللقاء من جديد.

وهكذا فإنّ تهكمَّ القبور المهذار يبرّد حرارة حواسي، ولكي أجد متعةً في المتعة، فإني أشرب جرعةً من رعب الموت – غير أنّ هذا الأمر هو الذي لا يمكن أن يحدث لي، والفرح لم يعد يفور في داخلي، فهل أصيبت أجنحتُه بالشلل؟ أم وعدت بحياة أخرى؟ لا أدري، غير أني غالباً ما أشعر بخوفٍ خفي.

وكما تقول الحروفُ المذهّبة لهذه الشاهدة، فإنّ رجلاً قتلته يرقد هنا. آه، ما أكثر ثرثرة الكتابة المنقوشة! فهي تتمنى للمتوفى النوم الهانئ، حتى ذلك اليوم الذي يبعث فيه جثمانه، وهي تمجّد فيه أيضاً قدرته النادرة على الفضيلة، وتتنبأ، في النهاية، أن الغضب الإلهي سيضرب القاتل. حسناً! فإذا كان

القصاص مؤكّداً، مثلما القيامة، فإن هذه الكتابة المنقوشة كاذبة! إلاّ أن هناك أيضاً تمثال الرجل – وكنت أوشك ألاّ أراه – وهو منحوتٌ في حجر القبر.

(ينظر إلى التمثال)

إنه لأمر غريب، أن يأتي نور القمر الكئيب على هذا الوجه الأحمق.. إنك لن توهمني بشيء أيها الوجه الحجري! أنت الذي كنت فيما مضى حاكماً وسارقاً؛ بموتك، لم تعد شيئاً على الإطلاق، بل أنت الآن ما كنته من قبل، أما الوعيد على شاهدة قبرك، فإني أضحك منه، فمن سيهتمُّ بأنني بدّلت ببساطة بعدمك الصّاخب هذا العدم الأبكم. غير أنه إذا كنت شيئاً يذكر، فبيّن لي ذلك إذن. ولتظهر هذا المساء، عند منتصف الليل، في منزلي. تعال لتدفّئ قلبك المتجمّد بسحر الفتيات الجميلات، وبخمرة الأرض التي استغنيت عنها منذ زمنٍ طويل. حسناً! هل ستأتي؟ - عجباً! يبدو لي أن الوجه الحجري قد أومأ إليّ بإشارةٍ، هل رأيت ذلك؟

كاتالينون. - أنا، لا؛ تعال، وكفّ عن الاضطراب، وإلاّ، فإنني قد أبقى في هذا المكان إلى الأبد، لفرط انزعاجي.

لونو، دون جوان قصيدة مسرحية، المشهد، ١٥، ١٨٤٤: نشرت بعد وفاة المؤلف عام: ١٨٥١ (الترجمة للمؤلف: جان روسّيه).

وأقدّم هذا المثال الوحيد على «دعوة الميت»؛ وسنضيف إليه، عدا مشهد تيرسو النموذجي: «هذا المساء، انتظرك على العشاء» نصوص أكسيا جولي، وموليير (المشهد الثالث – الفصل الخامس)، وبرتاتي: «وحتى يرى أنني أضحك منه بأعلى صوتي، أدعه للعشاء معي»، ومشهد غراب: «سنرى إن كان شبح الميت يجرؤ على مقارنة نفسه بنور اللذة وبالجسد والدم.» الخ.

تيرسو دومولينا. ما من مهلةٍ إلاّ وتنقضي.

في الكنيسة المأتمية، التي يستجيب فيها دون جوان لدعوة الآمر – المعاكسة: يحدث ذلك أثناء تجلّي الميت للمرّة الثالثة، حيث يقدّم لزائره وجبةً سوداء، تثير السخرية، مؤلّفةً من العقارب والخل، وهي وجبةٌ لا يمكن للحيّ أن يتناولها.

دون غونزال.- تلك هي الخمرة التي تخرج من معاصرنا.

(غناء:)

فلتتهيأ اليد المنصفة لتنفيذ انتقام الرّب، لأنّه ما من مهلةٍ لا يحين أجلها، وما من دينٍ لا يدفع[١].

كاتيرينون.- أوه! هكذا إذن! إن الأمور تسير بشكل سيء. أقسم بالمسيح. إني فهمت هذه اللازّمة، وفهمت أنّها تتحدث عنّا.

دون جوان.- إنّ قلبي يتجمّد بحيث يكاد يحترق من تأثيرها.

(غناء):

طالما الإنسان حيٌّ في العالم، فليس صحيحاً أن يقال: إنّ حلول الأجل بعيدٌ جداً! بينما وقت التوبة قصيرٌ جداً.

كاتيرينون.- وماذا في هذه الطبّخة الصغيرة؟

دون غونزال.- مخالب.

كاتيرينون.- لا بدّ أنّها تتألّف من مخالب أحد الحجّارين، إذا كانت طبخة أظافر.

دون جوان.- لقد أنهيت عشائي، قلْ لهم أن يرفعوا المائدة.

دون غونزال.- أعطني هذه اليد، ولا تخفْ، أعطني يدك، هيا..

دون جوان.- ماذا تقول؟ أنا! أخاف؟ آه! إني أحترق، لا تصلني بنارك.

دون غونزال.- هذا شيء لا يذكر، بالمقارنة مع النار التي سعيت إليها. إن عجائب الرّب، يا دون جوان، لا تسبر. وهكذا، فإن مشيئته هي أن تُجازى على خطاياك بين يدي أحد الموتى، وإذا كان لا بدّ أن تجازى على هذه الصّورة، فتلك هي عدالة الربّ: «العين بالعين، والسّن بالسنّ»[٢].

---

(١) يستخدم أنطونيو زامورا هذه الجملة من جديد، في عنوان مسرحيته عام ١٧١٤: «ما من مهلة لا تنقضي، وما من دين لا يسدد، أو الزائر الحجري».

(٢) إن المترجم ب. غينون يستعين بتعبير ليس موجوداً في النص الإسباني، وهو تعبير يجعل النص أكثر قسوة، إذ أننا نقرأ في النص الإسباني: (من يفعل كذا، يعاقب بكذا).

دون جوان.- آه! إني أحترق! لا تشدّ على يدي كثيراً! فأقتلك بخنجري، ولكن... آه... إني أرهق نفسي عبثاً بهذه الطعنات في الهواء. إني لم أدنّس طهارة ابنتك، لأنّها كانت قد كشفت حيلتي قبل أن...

دون غونزال. - هذا غير مهمّ - طالما كان ذلك هو غرضك.

دون جوان. - دعني أستدعي شخصاً. أعترف أمامه بخطاياي، ويمكنه أن يحلّني منها.

دون غونزال. - لم يعد هناك وقتٌ لذلك، فتوبتك تأتي بعد فوات الأوان.

دون جوان. - آه! إني أحترق! لقد اضطرم جسدي! إني أموت!

(يسقط ميتاً).

كاتيرينون. - لا يمكن لأحد أن يُفلت من العقاب، وسأموت أنا أيضاً، لأني رافقتك..

دون غونزال. - تلك هي عدالة الربّ: «العين بالعين، والسّن بالسّن».

(المدفن ينخسف مع صوت فرقعة، مبتلعاً دون جوان ودون غونزال، بينما يهرب كاتيرينون، وهو يجرّ نفسه جرّاً).

كاتيرينون: - فليحمني الرب! ما هذا! الكنيسة تحترق بكاملها..

تيرسو دومولينا: مغوي أشبيليا والزائر الحجري، ترجمة: ب. غينون، باريس أوبييه، صفحة ٢١٩ – ٢٢١.

سيكوغنيني - المزيّف

من عاش عيشةً سيئة، مات ميتة سيئة

إنه نصٌ قريب جداً من نص تيرسو، الذي يختصره المؤلف ويبسّطه، في ذات الوقت الذي يقتبس فيه عن الملهاة المرتجلة لهجة الخادم المحلية، والتي تصرف الترجمة النظر عن نقلها، وإننا نشير إلى أن البطل يظلّ غير تائب.

(تُرفع اللائحة الخلفية في المسرح، فيُرى التمثالُ، ومنضدة سوداء).

دون جوان. - توقّف، ها هم بانتظارنا.

باسّارينو. - ملعونٌ ذلك اليوم الذي أتيت فيه إلى هنا.

دون جوان.- أريد الاقتراب، فخذ سيفي، يا باسّارينو.

باسّارينو. - (على انفراد) هيّا، اذهب إليه يا صديقي!

دون جوان. - ماذا أرى، كلّ شيء في حداد.

التمثال. - يا دون جوان كُلْ!

دون جوان. - ولكن ما هذه الأطعمة؟ سآكل منها حتى ولو كانت ثعابين (يقطع واحدة منها، ويلقي بها إلى باسّارينو) خذ يا باسّارينو.

باسّارينو - أنا ممتنٌ لك يا سيدي.

التمثال. - أتريد شيئاً من الموسيقى، يا دون جوان؟

دون جوان. - كما تشاء.

(غناء):

ها هي السّاعة المحتومة قد حانت بالنسبة إليك أيّها المذنب، وانتهيتَ من تهتّكك.

وإذا كنت قد دأبت على تلويث شرف كل إنسان.

فإن الربَّ هو الذي يقاصِصُك الآن.

وجاءت اللحظةُ التي تدفع فيها ثمن.

أخطائك، وسوف تعلم

أنّ محرّك الكون الأول قد قال الحق:

من عاش عيشة سيئة، مات ميتة سيئة.

(التمثال يقف)

التمثال. - دون جوان، أعطني يدك.

دون جوان. - هذه هي - ولكن، أوه يا إلهي، إن ما أمسك به هو شيء جليدي، إنّها برودة الرّخام! أيّها الغادر! دعني!

(يمسك دون جوان بخنجره ويطعن التمثال)

التمثال. - أعلن توبتك يا دون جوان.

دون جوان. - دعني، قلتُ لك.

التمثال. - أعلن توبتك يا دون جوان.

دون جوان. - واأسفاه، إني أموت، النجدة!

التمثال. - أعلن توبتك، يا دون جوان.

(الجحيم يبتلع دون جوان)

[سيكوغنيني]، الزائر الحجري، بولونيا، حوالي عام ١٦٥٠؟ الكتاب المشار إليه، صفحة ٢٢٣ - ٢٢٤ (الترجمة للمؤلف).

شادويل

إني أحتقر تهديداتك كافّةً

بالإضافة إلى الثوابت التي لا بدّ منها، فإننا سنرى، في هذا المشهد الأخير من مسرحية الفاسق، تنوّعاتٍ جديرة ببعض الملاحظات: فالممثلون الاعتياديون. - الآمر والبطل - الخادم - يحلّ محلهم صفٌّ من الأشباح من ناحية، وشريكان من الناحية الأخرى؛ فيزحمون خشبة المسرح، ومن هنا تأتي كثافةُ الإنذارات أو فوضاها، وتعابير السّباب التي يزيدها كثرةً المتحاورون العديدون. وإننا نشير كذلك إلى عنف المدانين الثلاثة وسخريتهم. ونتبيّن أخيراً أن جملة «أعطني يدك» التقليدية غير موجودة؛ وذلك لأن الميت لا يقوم بنفسه بتنفيذ الحكم النهائي، وإنّما الشياطين التي تنوب عنه في ذلك.

في الكنيسة، تمثال «الحاكم» على جواد، تحيط به كافّة أشباح أولئك الذين قتلهم دون جوان، على مدى المشاهد السّابقة، والمشاعلُ في أيديهم وهم: والده، وثلاثة نساء، وأهلهنّ الخ... ويدخل دون جوان، يتبعه معاونوه، وهم دون أنطونيو. دون لوبيز والخادم جاكومو.

* * *

دون جون. - حسناً! أيّها الآمر، أنتم ترون أننا صادقون في كلامنا.

دون أنطونيو - أين الطعام؟

دون لوبّيز. - قولوا لرجالكم أن يقدّموا لنا الخمرة.

التمثال. - (ينزل عن جواده). – ألم تدركوا بعد أنكم هالكون؟

ها هي أشباح جميع الذين قتلتموهم، والذين يطالبون بالنار منكم.

شبح الأب. - توبوا. توبوا عن الكثير من الجرائم الفظيعة، أيها الوحوش. توبوا، وإلاّ فإن الجحيم سيبتلعكم.

دون جون. - إنه صوت الرجل العجوز! أعلم، أيّها الشيخ، أنك تتكلم دون طائل.

جاكومو. - إني أتوب، فاعفوا عني، أتوب عن جميع خطاياي، وخصوصاً لأني تبعتُ هذا الآثم الفظيع، (يجثو).

دون أنطونيو. - ارجع إلى الخلف، أيها الأبله! (يضربه). شبح فرانسيسكو. - لن تُفلت من الانتقام الذي تستحقّه كافّةُ جرائمك.

دون جون. - من هذه المجنونة، إني لا أعرفها.

شبح ليونورا. - أطلب المغفرة، طالما هناك وقت لذلك، وتُبْ.

دون جون. - هذه هي ليونورا، لقد كانت فتاة طيبةً، وحمقاء، ومفرطة في عشقها قليلاً، كلُّ شيء كان بسبب خطئها.

شبح ماريا. - أيّها التّعس، هذه آخر ساعات حياتك، وسوف تجأر ألماً بعد قليل، في النيران الأبدية.

دون جون. - هذه هي المجنونة التي اهتاجت، فقتلناها في منزل فرانسيسكو. ويا له من رجل ملعون، فقد منعني من النجاح في إغواء ابنتيه، ولو أنّك ما زلتَ على قيد الحياة. لقتلتك مرةً ثانية.

دون لوبّيز. - كفى كلاماً عن هذه القصص القديمة الحمقاء، أعطنا خمراً لنبدأ...

(نشيد الشياطين)

(لعناتٌ وتهديدات)

التمثال. - ألن تتخلّوا عن موقفكم؟ ألا تشعرون بأية ندامة؟

دون جون. - إذا صنعتَ لي قلباً آخر، أجل، أما بالقلب الذي لي، فلا يمكنني ذلك.

دون لويّيز. - يا لها من أمورٍ خارقة!

دون أنطونيو. - إن استعدادي قليلٌ ليلين قلبي، ولا شيء يدفعني لذلك.

دون لويّيز. - وحتى لو كنتُ قادراً على ذلك. فقد فات الأوان الآن. أنا لا أريد تغيير موقفي.

دون أنطونيو. - إننا نتحدّاك.

التمثال. - فلتهلكوا إذن، أيها الكافرون، ولتتلقوا القصاص، الذي كدّستموه فوق رؤوسكم.

(تنزل الصّاعقة، فتلتهمُ لويّيز وأنطونيو).

انظر إلى مصيرهما الرّهيب، واعلم أن لحظتك الأخيرة قد أتت.

دون جون. - لا تظنّ أنك تخيفني، أيّها الشّبح الأحمق، فسوف أمزّق جسدك الرّخامي، وسأقضي على جوادك...

إني أرى كلّ هذا بدهشة، ولكن ليس بخوف؛ فحتى لو أن كافّة العناصر امتزجت بعضها ببعض، وعادت إلى الخواء الكوني البدئي، وحتى لو أنّ أنهاراً من الكبريت المشتعل لفّتني، ولو أن الجنس البشري بأكمله أخذ يجأر ألماً في هذه النيران، فلن يعتريني الخوف، ولن أشعر بأي تبكيت ضمير. وحتى اللّحظة الأخيرة، سأتحدّى سلطانك. لا شيء يمكنه أن يهزّني. إني أحتقر كلّ تهديداتك ووعيدك. إنّ قاتلك هو أمامك، فافعل الآن أسوأ ما تستطيع فعله.

(رعدٌ وبروق، تظهر الشياطين، وتغرق مع دون جوان الذي تغطيّه غيمةٌ من اللّهب).

التمثال. - هكذا يهلكُ جميع الذين، بأفعالهم وبأقوالهم يتحدّون مقاصد السّماء وسلطانها.

توماس شادويل، الفاسق، ليدن، ١٦٧٦، الأعمال الكاملة.
لندن، ١٩٧٢. الجزء الثالث، الصفحة ٨٩ – ٩١ (الترجمة للمؤلّف).

زامورا.

نجّني برحمتك.

دون جوان ودون غونزالو (الآمر) يجلسان حول المائدة التي يحملها وصيفان يرتديان ملابس سوداء، ويضعان قناع الموت، ويجري تقديم طبق من الرماد والأفاعي.

دون غونزالو. - بماذا تفكّر، حتى أنك لا تأكل؟

دون جوان. - ولماذا آكل، إن كان لا يُقدَّم لي إلاّ طبقٌ من الأفاعي؟

دون غونزالو. - إني أُريك بذلك رمزاً يُنذرك بعذابات الجحيم.

دون جوان. - لقد فاتت الأوان لتغيير ما بالنفس.

* * *

الجوقة. - من مؤخّر المسرح (الكواليس). - اعلم أيها الإنسان الفاني أنّه، حتى لو تأخّر قصاص الربّ، ما من مهلة لا تنتهي، وما من دينٍ لا يدفع.

دون جوان. – ماذا أسمع؟ أيتها السّماء! هذه الكلمات التي أسمعها هي ذاتها دائماً، وهكذا، فعندما سخرتُ من السّماء، ظننتُ أن أنفاسي لا تموت، إلاّ أنّه لا يمكن لشيء أن يجعلني جباناً. إلى الشراب!

دون غونزالو. – الكأس!

كاماشو.. - سيتحول النبيذ إلى خلّ، لأنْ الطقس قائظٌ دائماً في المطهر.

(الوصيفان يقدمان كأسين تخرج منهما ألسنة اللّهب).

دون جوان. - أمن النار تريد أن تسقيني؟

دون غونزالو. - أجل يا دون جوان، لكي أعلّمك كيف تكابد ما ينتظرك.

دون جوان. - ماذا تقول؟

دون غونزالو - ما سمعتّه.

دون جوان. – أنا؟ آه. يا لتعاستي!

دون غونزالو. – هل تشعر الآن بالاضطراب؟

دون جوان. – أليس هناك ما يجعلني أضطرب، إذا كنتَ تقدمُ لي فوهة بركان لأشرب؟

دون غونزال. – إن كان هذا الأمر يرعبك لمدّة دقيقة من الزمن، فما بالك إن استمرّ إلى الأبد؟

دون جوان. – وما يدريني؟ - فلتُرفع هذه المائدة. فلديّ عملٌ أقوم به قبل النّوم.

(المائدة تغوص في الأرض).

دون غونزال. - لن تقوم طيلة حياتك برحلة أطول من هذه الرّحلة.

دون جوان. - إلى اللقاء، يا دون غزنزالو!

دون غونزال. - هل ستكون لديك الشّجاعة لتعطيني يدك؟

دون جوان. - ولم لا؟ وبما أننا أصدقاء، فمن العدل أن نوثّق عرى الصّداقة. - ولكن، أيها التّعس! ماذا تفعل؟

دون غونزال. - أريدكّ النّار التي أسعّرها.

كاماشو. آه. - يا يسوع! أية تكشيرة تغطّي وجهه، منذ أن أُمسِكَ به من معصمه.

دون جوان. - لا تحرقْني! لا تُصلِْني بنارك!

دون غونزال. - ولم لا، طالما أن الربّ يأمرني بأن أقتلك بهذه الصّورة.

دون جوان. - ولماذا كلّ هذا الغضب؟

دون غونزال. - لأنّك تهين الإجلال الواجب أداؤه للكنيسة، وحتى لحجارتها.

(دون جوان يلتصق بدون غونزالو).

دون جوان. - دعني أطفئ هذا الحريق الذي يُحرقني في جليدك.

دون غونزال. - الآن، سترى، إن تمتثلْ لمشيئة الرب، أن الثّقة باللّه الذي يعفو ليست دون جدوى.

دون جوان. - أنا أرى ذلك، طالما أنّ موتي يحقّق عدالته. ولتأمرْ، يا إلهي، إذا ما فقدتُ حياتي، أن تخلُص روحي.

دون غونزال. - ستقرُّ عيناً، إن أفدتَ من أبديّةٍ لحظةٍ من اللحظات.

دون جوان. - الرأفة، يا إلهي، وإن كنتُ أتهرّب حتى هذا اليوم من رأفتك، فقد أهلكتني شروري، فنجّني برحمتك!

كاماشو. - واأسفي! أية ميتة هذه، يا إلهي!

دون غونزال. - لقد تمّ حكمُ الربّ الذي يفوقُ الوصف، وسأعود إلى مكاني في الرّخام المنحوت، وليعلمْ الضلال البشري أنه مهما طال أمده، فسوف يلقى عقابه.

الجوقة. ما من مهلةٍ لا تنتهي، وما من دينٍ لا يُدفع. أنطونيو زامورا، ما من مهلةٍ لا تنتهي، وما من دين لا يُدفع، أو الزائر الحجري، ١٧١٤؟ (التّرجمة للمؤلّف).

أنجيوليني – غلوك

الرّعب الذي يخيّم أثناء الكارثة

إن هذا السيناريو، الذي صاغه بالفرنسية المصورُ السينمائي أنجيوليني، يوزّع القصّة على عدد صغير جداً من المشاهد المسيطرة، كما يتطلّب ذلك الفن الراقص، وهذه المشاهد هي المبارزة، والحفل الراقص، والمأدبة، التي يظهر فيها الزائر الحجري (وقد حذفت دعوة البطل)، وأخيراً، الخاتمة التي يجري تقويةُ تأثيراتها الاستعراضية.

... يجري الفصل الثالث في مكان مخصّص لدفن الأشخاص المرموقين، ويشغل وسطه ضريحُ الآمر الفخم الذي تمّ إنجازه حديثاً، يُدهش دون جوان بعض الشيء لدى رؤيته له، إلاّ أنُّه يحزم أمره ويقترب من الآمر.

فيمسكُ به هذا الأخير من ذراعه، ويحثّه على تغيير حياته، فيبدو دون جوان متصلّباً في موقفه. وبرغم توعّدات الآمر، والخوارق التي كان شاهداً عليها، يصرّ على عدم التوبة. حينذاك، ينشقّ مركز الأرض، ويقذف بألسنة اللّهب، فيخرج من هذا البركان الكثيرُ من الأشباح والجنيّات . التي تعذّب دون جوان وتقيّده. فتبتلعه الأرض مع كافّة المسوخ. وهو في حالة يأس مُريع ويغطي المكانّ زلزالٌ بكومة من الأنقاض.

لقد ألّف غلوك موسيقا هذا السّيناريو، وقد فهم طابع الحدث المسرحي المخيف فهما تاماً، وحاول التعبير عن الأهواء التي تتلاعب فيه، وعن الرعّب الذي يخيّم أثناء الكارثة.

المأدبة الحجرية باليه إيمائية. ألفها أنجيوليني. أستاذ الباليهات في المسرح. لدى بلاط فييناّ. تشرين الأول ١٧٦١. طبعة بارينريتر لأعمال غلوك الفنّية. ١٩٦٦. الجزء الثاني.

غراب

أوحّد بينك وبين فاوست

عند غراب – إذ تتشابك مغامرات فاوست، ودون جوان وتلتقي في مسرحية واحدة – يبيّنُ المشهد الأخير نهاية الشخصيّتين اللتين يحملهما معه لوسيفر (الفارس النبيل) الواحد بعد الآخر، ولوسيفير يأتي هنا ليكون بديلاً عن الآمر. وها هو الآن دورُ دون جوان:

دون جوان. - هذا حساء السّلحفاة، وبعض لحوم الطرائد. واللّحم المشوي. واللّحم المحمّر. وسلطة الخضار ونبيذ «توكاي». وبعض الشامبانيا، ونبيذ بورغونيا، فتناولْ ما تريد، يا سيدي.

التمثال. - إني قادمٌ من النجوم، وليس بي حاجة إلى الطّعام الأرضي بتاتاً.

دون جوان. - ليس بمقدوري أن أقدّم إليك طعام النجوم، وإني دعوتك لمائدة أرضية. وإذا كنت تتوقع طيّباتٍ أخرى، فأنت مجنون.

التمثال. - إنّ دونّا آنّا ودون أوتافيو قد اتّحدا الآن في السّماء، وتبدّلت آلامُهما الأرضية إلى ابتسامة سعيدة، ودموعهما إلى لآلئ، وهما يتذكّرانك في غبطتهما، ويرسلاني إلى العالم الأرضي لكي أحثك على التوبة، وعلى إصلاح نفسك.

دون جوان. - شكراً على البلاغ! ولكني لم أفعلْ شيئاً أشعر بالندم عليه. وكلّ ما فعلته يروقني، وليس بي أيّه حاجة لإصلاح نفسي، لأني راضٍ تماماً عن نفسي.

ليبوريلّو. - أظهِرْ اللين، يا سيدي، أظهر اللين! واكذب عليه قليلاً، وسوف نتدبّر الأمر فيما بعد! فكّر في ذلك جيداً، إنك تجرّني وإياك، أنا الذي لا أقدر على ذلك، ولكن – أوه! ها هو الرّخام يعود إلى الصّرير.

التمثال. - أعطني يدك، إن كنت تملك الشجاعة لذلك، لأتأكد من أنك لن تغيّر ما بنفسك.

دون جوان. - اليدُ! اليدُ! ألستُ في روما؟ ففيها مدّ سيفولا يده فوق النار، وأنا أصنع أفضل مما صنع: إني أمدّ يدي بجسارة نحو مملكة العالم السَّفلي وأقول: ما الحياةُ إلاّ عدم، إذا لم تجابِهْ كلَّ ما يعترض سبيلها فاعلم ذلك!

(يعطي التمثال يده فيحتفظ بها للحظة من الزمن، ثم يتركها).

آه! أيّها النذل الخسيس. إن برودة الموت تسيلُ من يدك إلى عروقي. هل تكافئ مصافحة رجل إسباني لك بهذه الصورة؟ أوه، أيّها السّافل، إنك تستحقّ أن تعود إلى الحياة ثانية، لكي أقتلك مرّة أخرى.

(يهاجم التمثال بطعنات من خنجره).

التمثال. - ارجع إلى الوراء.

(دون جوان يتراجع مترنّحاً).

انظر، وراءك، اللهب القائم الذي يأتي نحوك! إنّه الشيطان بثياب العيد.

ليبوريلّو. - آه! كان قلبي يحدثني بذلك! فقد كانت العتمةُ ثقيلةً في هذه الغرفة. يا سيدي الشيطان، إني صغيرٌ جداً بالنسبة إليك لتأخذني (مشيراً إلى دون جوان) خذْه، هو، فلا بدَّ أن يكفيك.

التمثال. – إني متعّجلٌ لإلحاقك بفاوست، غير أنّه بإمكاني أن أخلّصك، إذا أعلنتَ توبتك للمرّة الأخيرة. إنني أطلب منك ذلك بصوت الإلوهية المدوّي: أتريدُ أن تتوب، وتغيّر ما بنفسك؟

دون جوان. - سأبقى على ما أنا عليه، وبما أنني دون جوان، فقد لا أغدو شيئاً يذكر، إذا صرتُ إنساناً آخر. ومن الأفضل ألف مرّة أن أكون دون جوان داخل الهوّة الكبريتية من أن أكون قدّيساً في نور الفردوس! لقد سألتني بصوت رادع، وإني أجيبك بصوت رادع: كلاّ!

التمثال. - لن نلتقي بعد الآن.

(يغوص التمثال في الأرض)

الفارس النبيل (وهو يلقي بمعطفه الأحمر في الفضاء)، انبسطْ، أيتها المعطف، وانشرْ نسيجك، واحرقْ هذا البيت بلهيبك، وأتلّفه مع جميع ساكنيه.

(نارٌ ومطرٌ ناري).

أما أنت يا دون جوان فإني أختطفك – أوحّد بينك وبين فاوست – فأنا أعلم أنكما ترميان إلى الهدف ذاته، ولكن بطرق مختلفة.

دون جوان. - والآن أيضاً، إنني أهتف، وهذه كلمتي الأخيرة على هذه الأرض (الملك والمجد، الوطن والحب!).

(الفارس النبيل يغوص في الأرض، وهو يحملُ دون جوان معه).

ليبوريلّو. - النار في كل مكان - وسوف أحترق. أما من نجدةٍ في أي مكان؟ وأسفاه! ألسنة اللّهب تقترب، إنّها تصل، وما من مخرج! إني سأحترق!

(يُسدل السّتار على ألسنة اللّهب، وقصفات الرّعد).

كريستيان ديتريش غراب، دون جوان وفاوست، ١٨٢٩، وبركه، ١٩٦٠، الجزء الأول، ٥١١ – ٥١٢ (الترجمة للمؤلّف).

زوريلاً.

تائبٌ ومخلّص

يحمل القسمُ الأخير من مسرحية دون جوان تينوريو لزوريلاّ هذا العنوان: «رحمةُ الربّ، وتمجيد الحب».

المشهد في الكنيسة: تمثال، أشباح، بضعة قبور، أحدها هو قبر دونيا إينيس، ابنة الآمر.

* * *

دون جوان. - ما هذه السّاعة الرّملية؟

التمثال. - إنّها مقياس عمرك.

دون جوان. - هل انقضى أجلُه؟

التمثال. - أجل، ومع كلّ حبة رملٍ، تنقضي لحظةٌ من لحظات حياتك.

دون جوان. - ولم يتبقّ لي منه شيء؟

التمثال. - لم يبقّ شيء.

دون جوان. - أيّها الربّ الظالم! إنك تطلعني على سلطانك حين لا تمنحني الوقت للتوبة.

التمثال. - يا دون جوان، لحظةٌ من الندامة تخلّص روحك، وهذه اللحظة تُمنح لك.

دون جوان. - من غير الممكن أن نمحو في لحظةٍ واحدةٍ ثلاثين سنة ملعونةً من الأخطاء والجرائم!

التمثال. - هذه اللحظة، حاول أن تُفيد منها.

(يقرع جرس الحزن)

لأن المهلة ستنقضي، والأجراس تقرع من أجلك، وقد بُدئ بحفر الحفرة التي سيُلقونك فيها.

(يُسمع في البعيد قدّاس الموتى)

دون جوان. - أمن أجلي تُقرع الأجراس؟

التمثال. - أجل.

دون جوان. - وهذه الأناشيد المأتمية؟

التمثال.- إنّها مزامير التوبة التي تُنشد لأجلك.

(تُرى على يسار المسرح مشاعلُ مشتعلةٌ تمرّ، وتُسمع صلوات)

دون جوان. - ما هذه الجنازة التي تمرّ؟

التمثال. - جنازتك.

* * *

يشكّل هذا الموكب تداخلاً قصيراً مع أسطورة مانيارا، الذي يشاهِدُ قدّاسه الجنائري الخاص به، ويقرّ دون جوان بأنه مؤمنٌ ومذنب، غير أنّه يفقد الأمل في الغفران: لقد فات الأوان. أما الجدال اللاّهوتي، المستتر عند تيرسو، والظاهر عند زامورا، فإنّ زوريلاً لا يتجنبه.

* * *

التمثال. - تعال معي إلى الجحيم الآن. يا دون جوان، بما أنك أضعت أيضاً اللحظة التي مِنحت لك،

دون جوان. - ارجع إلى الوراء، أيها الحجر الخادع! دعني، دعْ هذه اليد، فلا تزال هناك حبّة رملٍ أخيرة في ساعة حياتي الرملية. دعها؛ وطالما أن لحظة ندامة تخلّص روحي إلى الأبد الآبدين، فإني مؤمنٌ بك، أيها الربّ القدّوس، وإذا كانت شروري لا مثيل لها، فإن رأفتك لا متناهية يا إلهي. ارحمني!

التمثال. - فات الأوان.

(دون جوان يجثو، ويمدّ اليد التي أفلتها التمثال نحو السّماء، فتُهرعُ أشباحُ الموتى، والهياكل العظمية إليه، وتلك اللحظة، ينفتح قبر دونيا إينيس التي تتجلّى، فتأخذ دونيا إينيس اليد التي يرفعها دون جوان إلى السّماء).

دونا إينيس. - كلاّ، ها أنا ذا يا دون جوان! إن يدي تسند هذه اليد التي رفعتها توبتُك إلى الأعالي، والربّ يغفر لدون جوان الذي يجثو عند قبري.

دون جوان. أيها الربّ الرّحيم! دونا إينيس!

دونا إينيس. أيتها الأشباح، تبدّدي، إن إيمانه قد خلّصنا، وعودي إلى مدافنك، تلك هي مشيئة الرب: إن أحزان روحي قد طهّرت روحه الدّنسة، والربّ يستجيب لرغبتي بخلاص دون جوان وهو على حافة قبره.

دون جوان- يا إينيس قلبي!

دونا إينيس.- لقد أعطيتُ روحي لأجلك، والربّ يمنحني خلاصك غير المؤكَّد، وهذا سرٌّ خفي لا يمكن لأي مخلوق أن يدركه؛ غير أن الصّالحين يمكنهم، في حياة أكثر طهارة، أن يدركوا أن الحبّ قد خلّص دون جوان، وهو على حافة قبره، فتوقفي، أيتها الأناشيد المأتمية...

(تعود أشباح الموتى والتماثيل إلى أماكنها، وعددٌ من الملائكة يلقي الزهور على العاشقين، ويختفي قبر إينيس، وتحلّ مكانه بقعةٌ من الزهور).

دون جوان.- يا إله الرحمة، المجد لك! غداً سيرتعب أهل أشبيليا حينما يفكرون بأنني قد وقعت في أيدي ضحاياي. غير أن هذا عدلٌ، فالخليقة ينبغي أن تعلم، بما أن لحظة توبةٍ قد فتحت لي باب المطهر، أن إله الرحمة هو إله دون جوان تينوريو.

(دون جوان يسقط عند قدمي دونا إينيس، ويموتان كلاهما، أما روحاهما اللتّان تمثلهما شعلتان متوقدتان، فترتفعان، وتغيبان في الفضاء على صوت الموسيقى).

جوزيه زوريلا، دون جوان تينوريو، ١٨٤٤، المشهد النهائي.

(الترجمة للمؤلف)

ريشوبّان

بقي على قيد الحياة بعد العشاء المخيف

إذا كنت تحب دون جوان (وكيف يمكن ألا تحبّه، وفي عروقك قطرة من دم إسباني؟)

وإذا كنت تعاني من فكرة أن سيدنا الثاني[١] رازحٌ في الجحيم؛ فإليك هذه القصّة التي ستروقك وستشكرني عليها...

إن الكاهن الذي جعلنا نصدّق أن دون جوان قد مات وهو في حالة الخطيئة المميتة، قد كذب جهاراً، وعلى نحو شنيع. فطالما تجشّمت السّماءُ عناءَ وضعِ مخلوقٍ بوسامة دون جوان في هذا العالم، فهي تبذل وسعها لتستعيده.

وهكذا، فإن بطل أشبيليا قد بقي على قيد الحياة بعد العشاء المخيف، وبعد مصافحة التمثال، وبرغم ألسنة اللّهب التي انبثقت من الأرض لتختطفه، وأنا أُؤكد لكم ذلك، أنا الذي عُنيت به، وعالجته في اليوم التالي، بعد تلك الليلة...

(تزور الراهبة الجميلة الآتيةُ من الدير المجاور، دون جوان، وهو على سرير احتضاره، فينظر ويصغي إليها وهي تحثّه على التوبة «بصوتٍ شبيه بالصّوت الذي لا بدّ أن يكون للملائكة)، وهي تختم الحوار الذي لا يتكلم فيه دون جوان إلا بعينيه:

«... عيناكَ تطلبان مني قبلةً لثغرك من فمي، وعلى هذا الشرط تعلن توبتك إني أقبل».

(تمضي، وتعود صامتة، بعد لحظة من الزّمن)

حينذاك تنحني دونا ماريا القدّيسة على دون جوان المجدّف، وتقبّله، شفة على شفة، قبلةً طويلة عميقة، قبلةً تنقل إليه فيها القربان الذي كانت تحمله في فمها، قبلةً تشرب فيها روحَ دون جوان الذي خلُص.

---

(١) السيد: LECID، هو بطل مسرحية غيليم دو كاسترو، التي تناولها فيما بعد الشاعر الفرنسي المسرحي الكبير كورني، وهو بطلٌ يضطرّ لقتل والد خطيبته ليثأر لشرف والده منه، فتلاحقه خطيبته، لتثأر منه دون أن تكف عن حبه إلخ... (المترجم ز.ع)

جان ريشوبّان «دون جوان مخلّصاً» في مجموعة: حكايات إسبانية، باريس، ١٩٠١، صفحة: ١٢٩- ١٣٨.

ليسيا أوكرينكا

المضيف الحجري

دون جوان المعنيُّ هنا كان منفياً، ومقاتلاً، وإباحياً، وهو يلتقي من جديد، أمام قبر الآمر، آنّا، التي هي هنا، كما عند بوشكين، ليست ابنته، بلى أرملته. فيحصل على موعد في منزلها، ويدعو الميت إلى هذا الموعد بعد ذلك. وإليكم فيما يلي خاتمة هذه المسرحية المسهبة المؤلفة من ستة فصول: إنّ آنّا ستصبح زوجة دون جوان، غير أن دون جوان هذا سيتعيّن عليه أن يضطلع بمهمّاتِ ومناصب المتوفى، ولكنّ الزائر الحجري...

آنّا.- انظرُ يا جوان! إنّ هذا المعطف الأبيض، الذي هو أحدُ ثياب الآمر، ليس رداءً للأبّهة فقط، فهو يحشد حوله، كما يحتشد تحت العَلَم، كلَّ أولئك الذين لا يهابون شيئاً، ولا يخشون من أن يجمعوا، مقابل الدموع والدم، حجارة القوة والسّلطة، في سبيل بناء المجد الخالد!

دون جوان.- لم أكن أعرفك يا آنّا حتى هذه السّاعة، فكأنك لستِ امرأة، إلا أن مفاتنك أعظمُ من أي سحرٍ نسائي.

آنا، وهي تقترب من دون جوان حاملةً المعطف - جرّب قياس هذا المعطف.

دون جوان.- يرغب في الإمساك به، ولكنه يُحجم عن ذلك.- كلا يا آنّا، يبدو لي أنني أرى الدمّ عليه.

آنّا.- هذا المعطف جديدٌ، لم يُلبس بعد. وحتى لو كان الأمر كذلك، وحتى لو كان عليه دمٌ، فمنذ متى تخاف من الدّم؟

دون جوان.- هذا صحيح، لماذا ينبغي أن أخاف منه؟ ولماذا لا ينبغي أن أرتدي هذا المعطف؟ ومع ذلك، فأنا أقبل بالتركة كاملةً. ومنذ هذه اللحظة، سأكون سيّد هذا البيت!

آنّا.- أوه! كم هي جديدة طريقتُك في الكلام! إني أتطلّع إلى رؤيتك بأسرع وقتٍ على الحال التي ستصيرُ إليها على الدّوام.

(تُسلّم دون جوان المعطف، فيرتديه، وتعطيه أحدَ سيوفِ الآمر وعصاه، ثمّ تنتزع من على الجدار خوذةً مزّينةً بريش النعامة، وتعطيه إيّاها).

أي مظهر جليل! انظر في المرآة!

دون جوان يقتربُ من المرآة، وفجأة، يطلق صرخة).

ماذا أصابك؟

دون جوان.- إنّه هو ... وجهه!

(يفلت من يده سيف الآمر وعصاه، ليغطي عينيه بيديه)

آنّا.- هذا مخجلٌ! ما الذي ظهر لك؟ انظر ثانية، لا يجوز أن تستسلم لخيالك بهذا الشكل.

(دون جوان، وهو يكشف وجهه بخوف، ينظرُ، ثم يقول بصوت يخنقه الذّعر الخارق للطبيعة).

دون جوان.- أين أنا! إني لم أعدْ موجوداً، إنّه هو، إنه هو، وعلى شكل حجر!

(يتراجع عن المرآة باتجاه الجدار، فيسند ظهره إليه، وهو يرتجف بكافّة أعضاء جسده، إلا أن تمثال الآمر يظهر شبيهاً بتمثال النصب، ولكن دون سيف ولا عصا، ويخرج من إطار المرآة، ويتقدم نحو دون جوان بمشية ثقيلة كالحجر. فتُلقى آنّا بنفسها بين دون جوان والآمر. ويجعلُ الآمرُ آنّا تجثو بيده اليسرى، بينما يُطبق بيده اليمنى على قلب دون جوان، فيتجمّد دون جوان، وقد صعقه ذهولٌ مميت، وتطلق دونا آنّا صرخة، وتخرّ ساجدةً عند قدمي الآمر.».

ليسيا أوكرينا، المضيف الحجري، ١٩١٢، ترجمتها عن الأوكرانية أولافيتوشنكا، باريس ١٩٧٦ (ترجمة لم تنشر).

إنه عملٌ مسرحي، وهذا كلّ ما في الأمر

دون جوان.- ياليبوريلّو، ألم نقدْم على كل شيء لنسخر من المرحوم الآمر، وفي وقت ليس أبعد من البارحة، في المقبرة؟

ليبوريلّو.- سيدي...

دون جوان.- ألم أرجُه أن يتناول العشاء على هذه المائدة؟

دونا إلفير.- زوجي؟

دون جوان.- إن خادمي الطيب قد رآه بأم عينيه، رأى زوجك، وقد هزّ خوذته الحجرية ليدلّل بوضوح على أنّه متفرّغ هذا المساء. فلماذا لا يأتي؟ لقد انتصف الليل، فماذا ينبغي أن أفعل لكي تصعقني السّماء في النّهاية؟

(يُسمع هديرٌ خافت)

لوبيّز- امكثي، يا دونا إلفير، امكثي! (يُسمع هدير خافت)؛ فلا شيء حقيقيّ من كل هذا، إنه خداعٌ لا مثيل له، ودون جوان يريد أن يسخر منكم. ها كم: انظروا تحت هذه المنضدة إلى هذه الآلة المبتكرة: فالأمر يقتضي أن ترعبكم علبةُ مفرقعاتٍ، وبعض الكبريت، وتعكّر أذهانكم لكي تصدّقوا أن الجحيم قد ابتلع دون جوان إنّها محاكاة ساخرة للحساب السّماوي، وتدنيسٌ لم نشهدْ مثيلاً له قط. فالاستهزاء باسبانيا بكاملها، ونشر أسطورة في العالم تهدف إلى الإفلات من القصاص الأرضي، تلك هي خطّته. إنه عملٌ مسرحي، وهذا كلّ شيء (دون جوان يضحك) أتنكر ذلك؟

دون جوان.- كلا على الإطلاق.

لوبيّز.- هل تسمعن يا سيداتي؟

دون جوان.- عملّ مسرحي، وهذا كلّ شيء.

لوبيّز. – أنتن ترين يا سيداتي هذه الحيلة البارعة في البلاطات، هنا، يا سيّداتي، فلتقتنعنْ بأمَ أعينكن (دون جوان يضحك)، لا شيء سوى عمل مسرحي.

دون جوان.- وماذا غير ذلك؟ (شرب)، إني أكرر القول منذ اثني عشر عاماً: ليس هناك جحيمٌ حقيقي، ولا عدالةٌ إلهية، ولا عالمٌ وراء الطبيعة. إن دون بالتازار على حقّ تماماً. إنه عملٌ مسرحي. وهذا كل ما في الأمر.

لوبيّز.- أتسمعن يا سيّداتي؟

دون جوان.- انظرن (ينهض ويذهب باتجاه السّتارة الخلفية التي يفتحها بحيث يُرى تمثال الآمر المزعوم) أرجوكن (السّيدات يأخذن بالصراخ)، لماذا ترتجفن؟

ليبوريدّو.- سيدي! سيدي!

الصّوت.- دون جوان!

ليبوريلّو.- يا سيّدي، إنه يمدُّ ذراعه.

دون جوان.- لست خائفاً، يا صديقاتي العزيزات، فأنتنّ ترين أني أمسك به من يده الحجرية.

دون جوان يمسك بيد التمثال، مفرقعات ودخان، دون جوان والتمثال يغوصان في الفخ، والموسيقيون يعزفون تسبيح الرب (هلّلويّا) المقرَّر.

لوبيّز.- يا سيّداتي، ليس هذا حقيقياً، لا شيء حقيقي؛ فلا ترسمن إشارة الصّليب أرجوكن (السّيدات يجثين، ويرسمن إشارة الصليب) يا لكن من إناث! (كل الأبواب تنفتح، ويقف شرطي في كلّ باب). لماذا لا تبقون في مراكزكم؟

شرطي: أين هو؟

لوبيّز.- في الهدف الذي كان قد حدّده لنفسه!

ماكس فريش، دون جوان أو حبّ الهندسة، ملهاة في خمسة فصول، ١٩٥٣، نُفّحت عام ١٩٦٢، نهاية الفصل الرابع، ترجمة: هـ. برجورو، غاليمّار، ١٩٦٩. الصّفحة ٧٨- ٧٩.

* * *

٢- الزمرة النّسائية

بيانكوليليّ

هذه هي القائمة

ما يشاهده أرلو كان (المهرج) على المسرح.

تقول صيّادةُ السّمك لدون جوان في هذا المشهد إنّها تضع في حسابها، أنه سيفي بوعده الذي قطعه لها بالزواج منها، ويجيبُها بأنّه لا يستطيع ذلك، وأني سأقول لها السّبب، ويمضي؛ فتفقد هذا الفتاة الأمل، حينذاك أُبيّنُ لها من جديد أنّها ليست الفتاة رقم مئة التي وعدها بالزواج، وأقول لها: خذي هذه هي قائمة بكلّ اللواتي هنَّ في مثل حالتك، وسأضيفُ إليها اسمك وأرمي حينذاك بالقائمة الملفوفة باتجاه المشاهدين في ردهة المسرح، وأمسكُ بطرف هذه القائمة، وأنا أقول: «انظروا، أيّها السّادة، فلعلّكم تجدون فيها إحدى قريباتكم.»

سيناريو الأرلوكان بيانكوليليّ ١٦٥٨. ترجمة. غوليت، نجدها في كتاب ج. ماكشيا المشار إليه في الصّفحة /١٧٠/[1].

---

(١) القائمة التي كانت غير موجودة في النموذج الإسباني الأصلي، تظهرُ كإشارةٍ بسيطة عند سيكوغنيني، ويتفوه بها الخادم بيسارينو في (الفصل الأول، المشهد الحادي عشر): سيسير على قائمة طويلة مطوية ويتبعها في (الفصل الأول، المشهد الثالث عشر) التلاعبات المسرحية في السيناريوهات: الخادم يلقي بالقائمة إلى الجمهور ويرجو المشاهدين أن ينظروا فيها علّهم يجدون بضع مئات من الأسماء المألوفة لديهم، وفي أحد السيناريوهات (بيتراكون) يلقي الخادم باللائحة الملفوفة إلى الفتاة التي هجرها دون جوان.

فيلبيه.

أسماءٌ نسائية عديدة

فيليبان، خادم دون جوان، يقول لأوريان، إحدى «الراعيتين».

... لقد سبّب لنساءٍ أخريات شقاءً مماثلاً؛

وأعرف منهنّ أكثر من مئة، أماري، وسيفيز،

فيولانت، ومارسيل، وأمارانت، وبيليز،

ولو كريس التي أوقع بها بحيلة بارعة جداً

وهي غيرُ لوكريس التي تعمل عند سيّدنا تاركان،

وبوليكريت، وأوريلي، وجوكاندا الجميلة،

التي يمكن لنظرتها أن تُضرم النار في قلوب الناس جميعاً،

وبازيته وأوريلاند، وأورانت ذات الرموش السّوداء،

وبيرينيس وأرتوز، وأمينت، وأنا كارسيس، ونيرند، ودوراليس، ولوسي المرمرية البشرة.

والتي أوسعها ضرباً بعد أن أوقع بها.

وماذا أقول لكِ أيضاً؟، وهناك ميلنت ونيتو كريس

التي سبّب لها الكثير من الدموع والعويل

وبيريت العرجاء، ومارغو ذات الأنف المعقوف

التي استسلمت لخداعه مثل بلهاء مسكينة

وكاتان التي لم يكن لها سوى عين واحدة، وأليزون الفقيرة

الجميلة أيضاً، أو على الأقل، المتحدّرة من بيت طيب كذلك،

وكلود، وفرانشون، وسوزون، وبينوات، وبيرونيل

ولو كان بمقدوري أن أتذكّر جميع الأسماء،

فلن أنتهي من ذلك، من هذه اللحظة وحتى خمسة عشر يوماً.

وهنا يرمي بورقة ملفوفة عليها العديد من الأسماء المكتوبة.

فيلبيه، المأدبة الحجرية، أو الابن المجرم، باريس، ١٦٦٠ (الفصل الرابع، المشهد السّادس) والمؤلف يقتدي هنا اقتداءً دقيقاً بسابِقِهِ المباشر، دوريمون الذي كتب مسرحية بالعنوان نفسه، ليون، ١٦٥٩ (الفصل الرّابع، المشهد السّادس).

بيرّوكشي

كلّ عيوب المرأة جميلة

إنها قائمة زاخرةٌ بالمفارقات، فجميع الانتصارات الغرامية المفترضة فيها هي إغواءٌ لنساء ذوات عاهات- إنّها سلسلةٌ مارينيّة(١) جداً من «الحسناوات- القبيحات».

كوفييلو.- قل لي يا سيدي دون جوان (على انفراد: لنحكّ له الموضع الذي يُحسّ فيه بالأكَلان)، إذا رأيت امرأة مكفوفة، فهل تروقك؟ دون جوان.- بالتأكيد، أحبّها مكفوفة، لأني أظن أنّها ستمنحني كلّ حبّها، فما إن أدخلُ إلى قلبها مرّة، حتى لا يعود يتعيّن علي أن أخشى أن تحبّ رجالاً آخرين، لأنّها تكون قد أغلقت أبواب القلب التي هي العيون.

كوفييلو.- وإذا لم يكن لها أسنان؟

دون جوان.- يا لحسن الحظ! فلن أخاف أن تعضّ قلبي.

كوفييلو.- يا لها من حجج مقنعة!! وإذا كانت صمّاء؟

دون جوان.- هذه ستكون غاية أفكاري، لأني سأكون واثقاً من أنّها لن تستمع لتوسّلات العاشقين الآخرين.

كوفييلو.- وخرساء، هل تحبّها أيضاً؟

---

(١) مارينية: نسبة إلى مارينو الكاتب الإيطالي المتصنع في أسلوبه. (المترجم ز.ع).

دون جوان.- ستعجبني لأنّها لن تتحدث إلا بالحركات، وهكذا تفعلُ الأشياءُ المحبوبة. فالحبّ يريد الأفعال لا الأقوال.

كوفييلو.- وما قولك بالتي لا شعر لها؟

دون جوان.- الصلعاء؟ سأحبّها، لأني أرى فيها رمزاً لمصيري: وأعيش حراً من قيود الحبّ، بما أن المحبوبة لم يكون لها شعرٌ.

كوفييلو.- وإذا كانت عرجاء، وكان كتفها مائلاً؟

دون جوان.- الحدباء، سأسميها أطلس الجمال، وسأقول لها إنّها تحمل على كتفيها سماءً من اللّطافة، والعرجاء، سأقدّر أنها تعبدني، لأنها تنحني عند كلّ خطوة تخطوها.- ولكن، كفى كلاماً، ولنذهب ونفٍ بالوعد الذي قطعناه للآمر، وبما يتعلّق بالنساء:

يكفيني أن يكنّ ماهرات

في معرفة فينوس وكوبيدون

فكل العيوب جميلةٌ في المرأة.

١- بيّروكشي (أنريكو برودراكا)، الزائر الحجري، نابولي، الفصل الثالث، المشهد الثاني (الترجمة للمؤلّف).

برتاتي

يكفيه أن يكنَّ نساء

دونا إلفيرا.- لديه نساء أخريات إذن؟

باسكارييلّو.- ها! ها! إذا أردتِ أن تكوّني فكرة عن ذلك، يا سيدتي، فانظري إلى هذه القائمة بأسمائهن (يرمي إليها بورقة طولها عدّة أمتار).

(لحن)

من إيطاليا وألمانيا

سجّلتُ من أسمائهن مئةٌ أو أكثر،
ومن فرنسا وإسبانيا.
لا أدري كم عددهن في القائمة
سيّداتٌ نبيلات، وسيّدات بورجوازيات،
عاملاتٌ وريفيات،
وصيفاتٌ وطبّاخات، ونساءٌ قذرات،
يكفيه أن يكنّ نساء
لكي يغارلهن.
وأقول لكِ إن رجلاً كهذا
لو وفى بكل وعوده،
لأصبح في يوم من الأيّام
الزوّجَ العالمي
أقول لك إنه يحبّهن جميعاً
الجميلاتِ منهنّ والقبيحات
وليس غير العجائز
من لا يمكنهن أن يشغفنه.

برتاتي، كرّاس موسيقي لمسرحية الزائر الحجري لغازانيغا، البندقية، شباط، ١٧٨٧ المشهد السابع (الترجمة للمؤلف).

كما نتعرّف في هذا الكرّاس الإطارَ الذي سيقوم دابونت بتطويره إلى لحنٍ من قسمين- وهو نصٌ من غير المفيد أن نورده هنا.[1]

---

(١) انظر، فر.ف. مولر: حول تسلسل قائمة تسلسل قائمة ليبوريلو، وهي دراسة ترد في: «مساهمة في دراسة النصوص الروائية» العدد ١١/ الجزء الثاني، برلين، ١٩٧٠، الصفحات من ١٩٩- ٢٢٨.

دوما

القائمة والثغرة التي فيها.

... دون ساندوفال.- لقد ضجرتُ من تكرار أنّ في أقطار إسبانيا شهرة توازي شهرتي.

دون جوان.- وأنا كذلك!

دوم ساندوفال.- بحيث أني صرتُ أكرهك.

دون جوان.- وأنا كذلك.

دون ساندوفال.- إذن، فسوف نتفاهم، لنجلس، ونتحدّث.

دون جوان.- بكلّ سرور.

دون ساندوفال، وهو يجلس.- يقال إنك فارسٌ ومقدام؟

دون جوان.- هذا هو سيفي.

دون ساندوفال.- ومقامرٌ ماهر؟

دون جوان.- هذا كيسُ نقودي.

دون ساندوفال.- وصاحبٌ رقيقٌ للنساء.

دون جوان.- هذه هي قائمتي.

دون ساندوفال.- القائمة أولاً، ثمّ يكون لكلّ شيء دوره.

دون جوان.- ولن يتأخر شيء.

دون ساندوفال.- إنّها مقسّمة إلى عمودين.

دون جوان.- من أجل المزيد من الوضوح.

دون ساندوفال.- فمن ناحية، النساء المغويّات.

دون جوان.- ومن الناحية الأخرى، الأزواج المخدوعون.

دون ساندوفال.- إنّها تبدأ بدونا فاوستا، زوجة أحد الصيّادين.

دون جوان.- وتنتهي بالسيّدة اويزا، عشيقة أحد البابوات. أنت ترى أنّ السلّم الاجتماعي قد تمّ صعوده. وكلّ طبقةٍ قد زوّدتني بحصتّها.

دون ساندوفال.- خطأ!

دون جوان.- وكيف ذلك؟

دون ساندوفال.- دخل الذئبُ إلى الحظيرة، هذا صحيح، ولكنه ترك أجمل النعاج، وأكثرهن طراوةٌ تُفلت منه.

دون جوان.- أية نعجة؟

دون ساندوفال.- نعجة الرّب.

دون جوان.- هذا والله صحيح! فليس في القائمة راهبات، أيها السّادة، إني أتعهد أمامكم بشرفي كرجل نبيل أن تُسَدَّ هذه الثغرة قبل ثمانية أيام...

الكساندر دوما، دون جوان دومارانا، أو سقوط ملاك:

دينية في خمسة فصول، وسبع لوحات، باريس ١٨٣٦، الفصل الثالث، تمثيلية المشهد الرابع.

إن فكرة القائمة غير المكتملة يأتي من عند ميريميه في مسرحيته: أرواح المطهر. ١٨٣٤.

كييركيغارد

حول لحن الفهرس

يمكن اعتباره (أي لحن) ملحمة دون جوان الحقيقية... فالملحمة الموسيقية تصبح قصيرة نسبياً مع أنها تمتلك بصورة لا مثيل لها، الصّفة الملحمية لتتمكن من الاستمرار إلى زمن غير محدّد؛ فيمكننا دائماً إعادتها من جديد، ويمكننا سماعُها، وسماعها مرّة أخرى- لأنه يتم التعبير فيها بالضبط عن العمومية، والتعبير عنها في عفويتها المحسوسة. إن ما نسمعه هنا ليس

دون جوان، باعتباره فرداً محدداً، وليس أقواله كذلك، بل صوته، صوت الملذات الحسيّة الذي يصدح من خلال اشتهاءات الأنوثة.

وفقط لأن دون جوان ينجحُ، ويتمكن من البدء من جديد على الدّوام، فهو يغدو ملحمياً- إن حياته هي مجموع لحظات متميزة، ليس بينها أية علاقة، إن حياة دون جوان هي كاللحظة، جمعٌ لعدة لحظات، مثلما اللحظة هي مجموع لحظات. إنّ دون جوان يجد نفسه في هذه العمومية، في هذا التذبذب بين الفرد والقوّة الطبيعيّة...

إنّ اللحن يعيد تصوير حياة دون جوان بمجملها، وليبوريلّو هو الراوي الملحمي وراوٍ كهذا لا يجب أن يكون، بصورة بدهية، لا بارداً، ولا غير مكترثٍ إزاء ما يرويه. غير أنّه ينبغي أن يحافظ على موقف موضوعي. وليبوريلّو لا يفعلُ ذلك. إنه ينساق انسياقاً كاملاً مع الحياة التي يصفها، وينسى نفسه في شخص دون جوان، ولدّي هنا، مرةً أخرى، مثالٌ يفسّر كيف أنّ صدى دون جوان يدويّ في كل مكان: فالموقف لا يعتمد على حديث ليبوريلّو وإلفير حول دن جوان، وإنما على الجوّ الذي يحيط بالجميع، وعلى الحضور الذّهني غير المرئي لدون جوان. وليس المكان هنا مناسباً لنحلّل نموّ هذا اللحن عن كثب، ولا لنعرف كيف يتّقدُ الحماس فيه شيئاً فشيئاً، بانتقاله من الهدوء في البداية، إلى الحركة البسيطة، بمقدار ما يدوّي فيه صدى حياة دون جوان بصورة أكبر. ولا كيف يترك ليبوريلّو نفسه ينساق مع هذه النفحات الغرامية التي تهدهده، وقد أسره اللحنُ أكثر فأكثر، ولا كيف تتعاقب النغمات المتفرّدة بمقدار ما تصبح فيه الفوارق الأنثويةُ التي في متناول دون جوان مسموعة.

كيير كيغارد، إمّا... وإمّا، «المراحل الغرامية العفوية، أو الغرام الموسيقي».

ترجمة: بريّور وغينيو، باريس، غاليّمار، ١٩٤٣، صفحة ٧٦-٧٧ وصفحة ١٠٣-١٠٤.

رينييه.

الفاتن

يُلقي هذه المرافعة لياندر، الخصمُ السّيء الحظ، والمغرم بأنجيليك التي فتنها ذلك الغريب الذي لمحته لمحاً فقط، والذي سيقوم باختطافها، برضاها.

... أية إساءة ارتكَبتْ بحقّك يا دون جوان، هذه الطفلةُ التي تقف أمامك؟ إنّها طاهرةٌ، ورقيقةٌ، وقلبها مليءٌ بالحنان، فلماذا أتيت لتُقلق راحتها؟ قبل أن تراك، كانت مسرورة في معيشتها البسيطة والهادئة، وكان يمكن لها أن تقبل الاستمرار فيها مع أحد الرّجال الشّرفاء والذي يمكن أن يحبّها، كان يمكن لها أن تعيش سعيدة، ومحترمة في منزلها الذي ما كان لها أن تعرف فيه غير المسرّات البسيطة ولكن الدائمة. وبدلاً من ذلك، فقد كان كافياً أن تظهرّ أمامها، كفاها أن تلمح في زاوية أحد الطرق وجهك اللعين، وهذا الردّاء الأحمر الذي ترتديه، والذي هو أقرب إلى شعر الشيطان نفسه منه إلى زيّ رجل نبيل، لكي تُفسد ذهنها، وتعذّب قلبها. ومنذ ذلك الحين، لم يعدْ لشيء، ممّا كان يشكل معيشتها العادية، حساب بالنسبة إليها. لقد نسيتْ كلَّ شيء، فقدِ هَدمْتَ في نفسها بناء الطمأنينة لتستبدل به هيكلَ الحب المضطرم. إن لون النّار الذي ترتديه قد نقل إليها لهيبه الخطر، والذي لن يبقى منه في أعماقها يوماً غير الرّماد المرير المسموم. لقد توصّلتَ إليها، لا أدري بأية وسائل، وبسرعة تثير الذهول. وهاهي أمامك، يا دون جوان، مفتونة، وعلى حافّة الهلاك، ومستعدّة لتزيد سلسلة أولئك البائسات اللواتي تجرجر خلفك أشباحهن، التي تتأوّه، وتتّهم. ستقودها، يا دون جوان، كما قدت أولئك النساء. إلى هلاكها، وستتركها لألمها، وستهجرها كما هجرت أولئك، لأنه سيهجرك يا أنجيليك، سيهجركِ، وينساك.

أنجيليك. – آه، يا دون جوان، منذ سمعتُ صوتَك، عرفت أنك مخادعٌ وكاذب! آه يا حبيبي العزيز، أجل، أعلم أني سأتألم بسببك، وسأبكي، وأني

سأقاسي القلق واليأس والهجر، غير أني سأعرف أيضاً نشوة القلب، سأعرف الحبّ، لياندر، ابتعد يالياندر...

هنري دو رينييه، هموم سغناريل، مسرحية في ثلاثة فصول، باريس ١٩٠٨ (أرّخها المؤلف:١٩٠٤ – ١٩٠٥)، صفحة: ٢٠٩-٢١٠.

وفي المخطط الأوّل للمسرحية، وفي المشاهد الأخرى التي لم يُبقِ عليها المؤلّف، هناك شخصيّةُ سغناريل الذي يحاول أن يتملّص من تأثير السّيد «الجهنمّي».

ديلتيْ

الحب في المقبرة

كان يتجول في المقبرة، مكشوفَ الصّدر، حاسر الرأس. كان يسير، وكانت حجارة القبور تختفي تحت اللبلاب المعرّش، والمنثور. ولم يكن يُلمَحُ من كل تلك الأضرحة إلاّ طرفٌ من عمود حجري، هو شاهدة قبر. وكان دون جوان، أثناء مروره، يقرأ أسماء الحسناوات الميتات على الشاهدة الحجرية، مع نداءات استذكار وحسرات:

إيزابيـــل، ســـبعة عـــشر عامـــاً
كونسبـــسيون، عـــشرون عامـــاً
كريـــستينا، تـــسعة عـــشر عامـــاً
جوزيفـــا، ثمانيـــة عـــشر عامـــاً
ليونـــورا، ثلاثـــة وعـــشرون عامـــاً
ماتيلـــدا، أربعـــة عـــشر عامـــاً

وكان كلما مشى داعب الصّلبان بملء يده، وسلّط النور على شواهد القبور، وطقّ بلسانه، كان يجسّ سراديبَ المدافن، ويجعل البلاطة ترنّ، محاولاً أن يتصوّر في الداخل أجساد العاشقات الرائعة، وشعورهن التي تكهرب اليد، وحناجرهن التي تتحدى السّماء. ففي أية حالةٍ هنّ اليوم، وتحت تأثير أي تحوّل، وأي تبدّل جديد؟ كم ينبغي أن تكون رفاتهن رقيقة تحت

الرخام! كان يسير، وهو نهب لهذيان مؤذٍ لا يُعلم كنهه، كان التيهُ يخبل شيئاً فشيئاً أطرافه، وباطنَ قدميه، ورؤوس أصابعه، وكان يسند أذنيه إلى الحجر، ويختلسُ نظرةٌ على طول الشقوق، وعبر ثقوب المزالج.

لـــورا، خمـــسة عـــشر عامـــاً
جوبيلاســـيون، عـــشرون عامـــاً
بيـــاتريس، ســـبعة عـــشر عامـــاً
أمينتـــا، اثنـــا عـــشر عامـــاً

أي استعراضٍ حدادي كان يقوم به هناك؟ وهذه الصّلات مع رموز الموت والفضيحة والتدنيس كانت دلالة على أي تصوّف عميق، وعلى أية شريعة أساسية؟ إن التجديف ليس شيئاً آخر غير تفسّخ التديّن المفرط، وهو مثل ورع الشرّ.

ج. ديلتي. دون جوان، باريس، غراسّيه، ١٩٣٠. صفحة: ١٤٣-١٤٥.

وقد يكون من المهمّ أن نضيف إلى هذه النصوص بعضَ المشاهد التي توضح، إمّا رتابةَ أسلوب الإغواء: العهدُ المقطوعُ بالزوّاج (تيرسو وموزار) وإمّا تنوّعاته؛ وهكذا، فعند موليير، نجد الطريقةَ البطيئةَ (الفصل الأوّل – المشهد الثاني)، والهجومَ السّريع (الفصل الثاني – المشهد الثاني)..

أما القائمةُ فهي موجودة عند موسّيه «إقرأها علي لبعض الوقت للترويح عن نفسي». (صبيحة دون جوان)، وعند ميريميه (القائمة غير مكتملة)، وعند لونو («ذكريات... والآن مقاطع شعرية باهتة...») (المشهد: ١٦)، وعند روستان (القائمة الممزقة).

* * *

٣- دون جوان كما يصف نفسه

موليير

قلبٌ يصلحُ لحبّ الأرض برمّتها

ماذا؟ أتريد الالتزام بالبقاء عند أوّل شيء يستميلُنا؟ وأن نتخلّى عن العالم لأجله، وألا تنظر بعد ذلك إلى أي شخص آخر؟ فياله من شيء جميل أن نريد التباهي بشرف الوفاء الزائف، وأن ندفن أنفسنا إلى الأبد في حب واحد، وأن يغيّبنا الموت منذ الشباب عن كافة الأشياء الجميلة الأخرى، التي يمكن أن تسترعي انتباهنا؛ كلاّ، كلاّ، إن الثبات ليس حسناً إلاّ بالنسبة لمن يثيرون السخرية؛ فلكلّ الجميلات الحق في أن يسحرننا، والامتياز الذي تتمتع به من نلتقيها أولاً، ولا ينبغي أن يختلس من الأخريات مطامحهن العادلة، التي لهنّ جميعاً، في قلوبنا. أما أنا؛ فالجمال يفتنني حيثما وجدته، وأني أستسلم بسهولة لهذا العنف الرقيق الذي يسوقنا إليه. وعبثاً أحاول الارتباط؛ فالحبّ الذي أُلحنّه لإحدى الجميلات، لا يُلزم روحي بالجور على الأخريات؛ وإني أحتفظ بعينين لأرى مزاياهن جميعاً، ولأقدّم لكلّ واحدة منهنّ آيات الثناء، وفروض الاستحقاق، التي تُلزمنا بها الطبيعة نحوها. ومهما يكن من أمرْ، فلا يمكنني أن أصدّ قلبي عن كلّ ما أراه محبّباً، ما إن يطلبه مني وجهٌ جميل، ولو كان لدي عشرة آلاف قلب، لأعطيتها جميعاً. إنّ الميولَ الوليدةَ، على أية حال، لها مفاتنُها التي يتعذّر شرحها، وكلّ لذّة الحب هي في التغيير. إننا نتذوّق الحلاوة القصوى في أن نُخضعَ قلبَ حسناء شابّة باغداق مئة ثناء

عليها، وفي أن نشهدَ النجاحات الصّغيرة التي نحرزها في هذا القلب يوماً بعد يوم، وفي أن نُقاتلَ، بالاندفاعات العاطفية، والدّموع، والآهات، الحياءَ البريء لروحٍ تجد مشقّة في استسلامها، وفي أن نتغلّب، خطوة خطوة، على كافّة المقاومات الصّغيرة التي تبديها لنا، وفي أن نقهر الوساوس التي تعتبرها شرفاً، وأن نقودها برقّة إلى حيث نودّ أن نجعلها تأتي. غير أننا عندما نسيطر عليها مرّة، ولا يبقى هناك شيء يقال، ولا شيء يُتمنّى، فلقد انتهى كلّ جمال الشهوة، فنغفو في هدوء ذلك الحب، إذا لم يأتِ موضوعُ حبّ جديد ليوقظ رغباتنا، ويقدّم لقلبنا المفاتن الجذّابة لفتحٍ غرامي علينا القيام به، وأخيراً، فليس هناك شيءٌ أحلى من إحراز الظّفر على المقاومة التي تُبديها إحدى الحسان؛ ولديّ في هذا الأمر طموحُ الفاتحين، الذين يطيرون باستمرار من نصرٍ إلى نصر، وليس بمقدورهم أن يقرروا وضع حدّ لأمنياتهم، فليس هناك شيء يقدرُ على إيقافِ إندفاع شهواتي، وأحسّ أن لي قلباً يصلح لحبّ الأرض بكاملها، ومثل ألكساندر، أتمنى أن تكون هناك عوالمُ أخرى، لكي أتمنى أن أمدّ إليها انتصاراتي الغرامية.

موليير، دوم جوان، ١٦٦٥، الفصل الأوّل، المشهد الثاني.

روزيمون.

التقنّع بالفضيلة

دون جوان. – لكي يعيش المرء، عليه أن يعرف فنّ فتن الناس،
وأن يكسبَ ثقتهم حول ذريعة واهية،
وأن يبدو أكبر من حقيقته، وأن يفعل أكثر ممّا يقول،
وأن يغطي أفعالَه بمظهرٍ جميل،
وأن يتقنّع بالفضيلة، لكي يفقد البراءة،
وأن يكون طيّباً، وخبيثاً في قلبه،

وأن يعلّم الأفعال الشائنة، ويدافعَ عن الشرّف.

وأن يعطي رونقاً لحياته، من خلال يوم فضيلةٍ زائف،

وأن يظهر قنوعاً جداً، على حين أنّه يتفجّر حسداً،

وأخيراً، فإذا أحبّ، أن يزيّن حبه دوماً

بالحجّة البّراقة التي توهم بمشاعر الورع....

روزيمون، المأدبة الحجرية الجديدة، باريس، ١٦٦٩، الفصل الأول، المشهد الخامس.

غولدوني

إني ألعب

لم تر عيناي حتى الآن جمالاً نادراً إلى درجةٍ يقيّد فيها قلبي. فأنا ألعب لعبة الحبّ المتسلسل. لأني لا أحافظ على الوفاء في الحبّ أبداً. لا أحبّ إلاّ إذا راقني أن أسير خلف رغبتّي الفتيّة، وأتذوّق فقط ضروب الجمال التي آمل في امتلاكها.

وذات يوم، راقتني إيزابيل، وطلبت مني عهداً بحبّها، خلافاً لعادتي، ولكن ما إن صدّقت الطائشةُ تنهداتي، حتى لم أعد مشغوفاً بغير حرّيتي، وكذلك الأمر بالنسبة للراعية، وبالنسبة لمئة غيرها من اللواتي أغواهن إطرائي...

غولدوني، دون جيوفاني تينوريو أو الفاجر.

البندقية، ١٧٣٧، الفصل الثالث، المشهد الخامس، (الترجمة للمؤلف).

غوتييه.

ليتني مثل فاوست.

بعد فوست، الذي ينهي سيرة حياته بهذه الكلمات: «أحبّوا، لأن كلَّ شيء في الحب» يأتي دورُ دون جوان:

... أيتها اللذة الخادعة، أنتِ التي سرتُ وراءك،
وربّما كنت أنتِ، أيتها الفضيلة، التي تعلمين
لُغز الحياة.
ليتني، مثل فاوست، في صومعتي المظلمة،
تأمّلتُ الغَبَش المرتعش
لعالمٍ مصّغرٍ من الذهب!
ليتني، وأنا أتصفّح كتب السّحر والطلاسم،
بقرب موقدي، أمضيت السّاعات السّوداء
بحثاً عن الكنز!
كنتُ شديد العناد، وكان يمكن أن أقرأ كتابك،
وأشرب ضحكك اللاذع، أيها العِلْمُ، دون أن أسكر،
مثل تلميذ صغير.
كان يمكن أن أجبر إيزيس(١) على أن ترفع حجابها
وأن أُنزل النجمة من أعالي السّماء
إلى مشغلي الأسود.
لا تصغوا إلى الحبّ، لأنّه معلمٌ سيء
فالحبّ معناه الجهل، والحياة هي المعرفة،
تعلّموا، تعلّموا؛
ألقوا في كل ساعة، وأعيدوا إلقاء مسبار الأعماق،
وأمعنوا في غطسكم، في هذا البحر العميق

(١) في الأساطير المصرية القديمة، آلهة الزواج والأسرة، شقيقة وزوجة أوزيريس، ووالدة هو روس (المترجم).

وافعلوا ما لم يفعلْه أسلافكم.

تيوفيل غوتييه، ملهاة الموت، ١٨٣٨،٨، «دون جوان».

لونو

الموت من القبلة

هذه الدائرة المسحورة، الفسيحة حتى اللاّ نهاية، من ضروب الجمال المتعددة المفاتن، أود أن أجوبها على إعصار اللّذة، ثم أموت بقبلةٍ على ثغر الحسناء الأخيرة. أودّ أن أطير عبر كل الأجواء، التي تزهر فيها إمرأة جميلة، وأن أجثو أمام كلّ واحدة، وأن أمتلكها ولو للحظة واحدة. أجل، إني في صراع مع الزمن ذاته، وحينما ألمحُ فتاة صغيرة حلوة، فإني أغضب من القدر الذي لم يجعلنا متعاصريْن: سأكون عجوزاً حينما تتفتَح زهرتها؛ وعندما أرى إمرأة مسنّة مهيبةً يقول عنها الرّجال بافتتان: لقد كانت ساحرة الجمال، كانت درّة الجميلات، فإني أودّ الرجوع إلى أيّام الماضي، فأقلب الزمان والمكان، وأنا وحشي العاطفة، متّقد الأهواء، إنكم ترونها عاطفة زائلةً وعابرة، لأن التعطّش إلى الأبدية يفنيها.

وأحياناً أحسّ بنزوة غريبة، كما لو أن روحاً يشردُ في دمي، مطوِّفاً في عروقي، وآتياً من الأقاصي، ومن الأعالي؛ وهذا الروح الذي يريد أن يقبّل كل شيء يحسّ أنّه سجينٌ ومعزولٌ في الذات؛ وهو الذي يثير تعطّشي الأبدي، ويجرّني بحركته التي لا تردّ، من إمرأة إلى أمرة، فالحسناء الأجمل تسحرني، ولكن دون استمرار، فمنبعُ الفاتن العميق، والذي ينضب سريعاً، يرمي بتعطّشي نحو ملذاتٍ جديدة، والامتلاك يولّد الفراغ في داخلي، كما يولّد حزنَ الوحدة.

لونو، دون جوان قصيدة مسرحية، ١٨٤٤، ونشرت بعد وفاة المؤلف عام ١٨٥١، المشهد الأول. (الترجمة للمؤلف).

فلوبير

لم أعدْ أبتغي النساء

مشروع رواية:

١- مخطط حوار مع ليبوريلّو

٢- لقاء البطل مع راهبة راقدة في تابوتها، إنها تستفيق في فترة الليل، وتموت؛ أهو حلمٌ أو وهم، إنه حب دون جوان الحقيقي الوحيد.

يجب ألاّ يغرب دون جوان عن الذهن إطلاقاً. الموضوع الرئيسي (على الأقل في القسم الثاني) هو الاتحاد، المساواة، الثنائية، وكلّ تعبير من هذه التعابير يكون غير مكتمل حتى هذه المرحلة، وتندمج ببعضها بعضاً، ويرتفع كل تعبير منها تدريجياً ليتكامل، ويتّحد بالتعبير المجاور.

ينبغي طرح:

١- عدم الثبات الذي هو صفة دون جوان الرئيسية – السأم من المرأة التي يمتلكها.

٢- الازعاج الذي تسببه المرأة.

٣- الدهشة من القلب الذي ينسى.

٤- الرغبة في رؤية النساء السّابقات من جديد.

٥- حبّ النساء القبيحات –والسّبب في ذلك أنك تتغيّر إلى الأسوأ-

٦- شرعية الشهوة وخصوصيتها – تعدّد النساء هو تعدّد الشهوات والملّذات –

٧- غيرة الجنس البشري الشّاملة – الرغبة في معرفة جميع النساء معرفة عميقة – ومن هنا ينشأُ القلق والبحث – الجهد المبذول لاجتذاب النساء إليه.

٨- ومع ذلك، فممّ تشكو؟ لديك العديد من النساء.

٩- وما معنى هذا العدد من العشيقات؟

١٠- المرأة ذات الرأس الخشبي[1].

١١- إلاّ أنه عندما يحصلن على المتعة مع ذلك. – استحالة المشاركة الكاملة -، الملل. – لم أعد أبتغي النساء.

الأخت (الراهبة) ماريا كانت على وشك الموت، الاحتضار، الكهنة، الأم رئيسة الدير، يُعاد إسدال الستائر – الراهب يسير جيئة وذهاباً – إنه ينام – رجلان يترجّلان عن الجياد: هما دون جوان وليبوريلّو – تزامن – قلق – ينتهي الأمر بدون جوان إلى السكوت – إنه حزين، ويستعيد تذكر حياته كلّها.

إنه يدخل – يرى – فضول – يمسك بيد تيريز – أه! أنتِ تستيقظين، إنه يتعرّفها مع أنه لم يرها – إنهما يتعارفان – ستموت إذا قبّلتك – كلاّ، ستعيشين – فترة توقّف – إنهما يرقدان – يريد اصطحابها معه، يمسك بها لينزلها عن جواده، تموت على حافة النافذة.

إن ما كانت قد أعطته دون جوان لن يموت، عندما يُغرقه تمثال الآمر.

فلوبير، إحدى ليالي دون جوان (١٨٥١) الأعمال الكاملة، باريس ١٩٦٤، الجزء الثاني، صفحة: (٧٢٢-٧٢٣).

إيكار.

دون جوان أحد قراء مسرحية دوم جوان (لموليير)

دون جوان. وأشعر بسأم في قلبي، الذي أصبح أكثر خواءً منه في ذلك الزّمن الذي كنت أشتُمّ فيه الرّعد والجحيم!

خذْ، راجع ذلك الكتاب، هناك، أول كتاب، اذهب وخذه!.. على الرفّ الوحيد! والذي لا يحمل أكثر من عشرة كتب! (حالماً).

---

(١) راجع الفقرة السابقة: «كان في حديقة والده وجه إمرأة، هو مقدمة سفينة – الرغبة في الصعود فوقها...» المؤلفات الكاملة، صفحة -٧٢١-

هذا يكفي، وهو أكثر من اللازم، لأنّ المعرفة البشرية لن تقول أبداً أكثر مما تقوله تجربتي،

ألم أقرأ أن فاوست، بعد أن قرأ كلّ شيء، وهو شيخ عجوز.

قال لنفسه: «لا أعلم شيئاً، فلنحبّ!» ولقد فات الأوان!»[١]

وماذا أعرف غير ذلك، أنا الذي ما فتئت أعيش؟

ولقد ذبلت من الحبّ، كما ذبل هو من الكتاب،

إني أسير على الدّوام، ولم أتعب من القدر

فدوماً أترمّل مساءً من حبّ الصّباح!

(يروح ويجيء، وهو يقوم بلفّ لفافة تبغ، أما سغناريل الذي يمسك بكتابه في يده، فيتعبه في كافة حركاته).

الآن، ذهب الشباب!

فالرّمادُ لم يعد يظن أن الشعلة ستبعثّ!...

الحب، دوماً هذه الكلمة! وأن نحبَّ! يا لها من نغمةٍ غريبة!

هل أحببتُ؟ هل أحبّني أحدٌ؟ آه، يا قلب الحيوان والملاك!

أية شهوة تحركك، ولماذا نهوي؟

(يستدير فجأة نحو سغناريل)

حسناً، ولماذا إذن لا تقرأ في هذا الكتاب؟

سغناريل. – لم تقلْ لي أن أقرأ.

دون جوان. – إقرأ!

سغناريل. – بصوت خفيض؟

دون جوان. تباً لك، كلاّ!

---

(١) دون جوان هذا قد قرأ أيضاً تيوفيل غوتييه (ملهاة الموت).

سغناريل. – (وهو يقرأ بدهشة). – دوم جوان، أو المأدبة الحجرية!

دون جوان. – سترى في هذا الكتاب كيف يغتابنا موليير.

سغناريل. – ماذا! أنت وأنا؟

دون جوان. – إن ما سيبدو لك أقوى ما في الكتاب،

هو أن تجدَ تفاصيل موتي مبثوثة في ثناياه.

ويُراد تخويفي بذلك – انتقلْ إلى الصفحات الأخيرة.

سغناريل (يقرأ) – يا دون جوان، «إن الإمعانَ في الخطيئة يؤدّي إلى موتٍ مشؤوم وعفو السّماء الذي نرفضه يفتح الطريق لغضبها».

(يقطع القراءة)

هذا المؤلِّف يعجبني، فكلماتُه مليئةٌ بالحكمة.

فلنرَ كيف سترد على آرائه.

(يقرأ)

«أيتها السّماء! ماذا أحسّ؟ إن ناراً غير منظورة تحرقني، ولم أعد قادراً على تحمّلها، وكلّ جسدي يصبحُ موقداً مضطرماً، أه!

(يسقط الرّعد بضجيج كبير، وببروقٍ كبيرة على دون جوان، وتنشق الأرض، وتنفتح الهوّة، وتخرج نيرانٌ عظيمة من المكان الذي سقط فيه).

(سغناريل لم يكف، أثناء القراءة، عن إلقاء نظرات رعبٍ يثير الضحك باتجاه سيّدِه، دون جوان يصغي، وهو ساكتٌ وحزين).

دون جوان.- ليت ذلك كان ممكناً، على الأقل! ولكن لا، فأنا أعيش!...

جان إيكار، دون جوان ٨٩، باريس، عام ١٨٨٩، الفصل الأول، المشهد الثاني، الصفحة ٦٥-٦٦.

ميلوتش

الوحدة

لدينا هنا دون جوانٌ رمزي وحالم هو «أحد أبناء أحفاد دون جوان وإلفير». كما لو أنّ بطل موليير قد خلّف ابناً مغموراً.

لنشرب بعضَ ضوء القمر في النبيذ
إني أتذكر – أجل – في أحد قصور
مدينة جَنَوَه الموحلة والسّاحرة،
وفي ليلةٍ تشبه هذه الليلة في كلّ شيء،
كان اسمها جوليا – أوجاسّنت؟ كلاّ، جوليا.
أرديةٌ مخمليّة، وشرفات، وتنهّداتٌ، وبالطبع
أغاني العاشقين الحالمين الشاحبة، وفي الماضي البعيد،
كانت هناك أيضاً إلفير – وأكثر من إلفير واحدة، ولورنزو واحد
أو اثنان، لم أعد أدري، فإن ذلك قديمٌ، فكلّهم
كانوا شعراء، وكلّهن شاعرات بصورة غامضة، ويحبّون الورود.
والمجوهرات، ولحن الحب الذي ضُبطت الأعصاب على أنغامه
لفترة طويلة، مثل ناي محبوبة.
إلاّ أن كلّ ذلك لم يكن غير تمثيلية الجنّ البائسة
تُؤدّى بشكل سيء، ويصفق الناس لها فقط
لغنى ديكوراتها التي تثير الحنين إلى الماضي
والتي ارتضت أحلامي المترفة
أن تنسبها إلى مشعوذي الحياة الواقعية
وكانت ساعات الحبّ تلك تعادل بالنسبة لي قروناً
من الوحدة الفظيعة، والتي لم يبق منها
في نفسي غير سنفونية البحر،

وارتعاشة القمر الميت على الأشرعة،
وعطر القصور الرّطبة المزبد،
أعلم أن الحسرة هي سعادة النفوس
ولكن هل هذا يكفي؟ فالحياة خالدة
وها إن مقطوعة تقول لك كلّ ما ألمّ بك من ألمَّ
مثل بركة صغيرة، تعكس كلَّ شيء في المساء...

و،ف، ميلوتش، «مشاهدُ من دون جوان»، ١٩٠٦، الأعمال الكاملة، باريس، إيغلوف، ١٩٤٥، الجزء الرابع، الصفحة ٩٢-٩٣.

جيرا.

وحش!

يتلاقى شبحا إلفير ودون جوان ذات مساء في البندقية، فيدور بينهما الحديث التالي:

إلفير. - أنت وحش!

دون جوان. – ربما، فأحياناً أشعر أنا نفسي بالدهشة، فأنا، بالتأكيد، شيءٌ غريب جداً. فهل رأيت أحد عظماء إسبانيا من دون كرامة؟ لقد غيّرت جنسّيتي إلى حدّ ما، وتبقّى لي النزر اليسير من دماء أجدادي. فأنا، على الأرجح، فرنسي – آه! إن أعداد صحيفة الفيغارو موجودةٌ في صالونات آباء أجدادي! ثم إيطالي، ثم الشيطان يعلم ماذا سأصبح أيضاً. إن جدَّي الحقيقيين كانا يهودياً إيطالياً ونمساوياً من سالسبورغ، وكان أولهما مغرماً بالموسيقا الإيطالية، وقد تربّى بين آخر الذين نشؤوا على جذع فن العمارة الجنوبي (جنوبي أوروبا) – وأنا أشبه أولئك الأجداد في ذلك – فأنا ابن نور الغسق الفاتر، وابن اللّهو الخفيف، وكلماتي ترقص على إيقاع ليس إسبانياً، وهو إيقاعٌ ألماني بصورةٍ أقل من ذلك أيضاً، أنا انتقام الجنوب من الشمال

المتعجرف، من الشمال الفاضل، الجليدي، القاسي والمنافق. سأبقى ما حييتُ – وأظن أني سأعيش طويلاً أيضاً – تحذيراً وإنذاراً للهمجيين.

هل يمكن لمجرد شخصيةٍ مسرحية أن تتحدث على هذا النحو؟ إن التشكّك في ذلك يتملّكنا... أليس ما يتراءى في الظلّ أمامنا ديكوراً مسرحياً إذن؟

إلفير.- إن حقيقة نسبك تثيرُ اهتمامي، إلاّ أنه ينبغي لي أن أقوم بتصحيحها من أساسها؛ أنت تقول إنّك إيطالي – وربما فرنسي؟ - فلا تخدعْ نفسك، فأنت تحمل قليلاً جداً من صفات الفرنسي. «هكذا يفعلُ الجميع»[1]، إن هذا قولٌ فرنسي، حسب تصورك للطبّاع الفرنسيّة، ولكن ماذا عن تسمية «دون جيوفاني»؟ دعك من ذلك! أنت عالّمي المواطن، عالّمي الدم، عالّمي العرق، وقد نشأت على هذه الأرض الإيطالية العزيزة؟ أو في مكان ما على حدودها؟ إطلاقاً، لقد وُلِدتَ بعيداً، نحو الشمال، في براغ.

فويتش جيرا، حوار البندقية، براغ، ١٩٤٥ (ترجمة عن التشيكية هــ- جيشوفا، وم.و. ديكرو).

أبقيتُ على بعض النصوص التي يصف البطل فيها نفسه، وهناك نصوصٌ أخرى يصف المؤلفُ فيها دون جوان: مثل ستاندال في مقالته: «فيرتر ودون جوان» التي ترد في كتابه: في الحب أو في مطلع كتابه Les cenci (الوقائع)، وفي مقدمة كروموبل ليهغو. «هاتان الملهاتان التوأمان لدون جوان وفاوست» وبالزاك في إكسير الحياة المديدة، وموسيّه في «نامونا» (الفصل الأول، الصفحات ١٤-٥٥)، وبودلير في «دون جوان يصل إلى السّأم والكآبة» (نهاية دون جوان)؛ وروجومون في «ظلال تريستان المقلوبة» من كتاب: (الحب والغرب، ١٩٣٩، صفحة ٢٠٢-٢٠٣)، ولونورمان وس. ليلار، ور. فايال، ومونتيرلان....

* * *

---

(١) بالإيطالية في النص.

٤- التوسع النقدي

حول دوم جوان موليير

غوتييه

فاوست الحب

١١ كانون الثاني، ١٧٤٧، دوم جوان موليير[(١)]

إيّة مسرحية غريبةٍ مسرحيةُ دون جوان تلك، كما مُثِّلت في ذلك المساء، وكم ندرك جيداً كيف أن الاتباعيين لم يقدروا على تحمّلها في حالتها الأولية؟ إن دون جوان، التي أعطاها موليير عنوان: ملهاة، هي والحق يُقال مسرحيةٌ مأسوية، ومسرحية مأسوية حديثة، بكل ما لهذا التعبير من قوة. إن العبقرية الإسبانية المتحررة التي تطبع مسرحية السِّيْد بطابع مفعمٍ بالأنفة والشموخ، يمكن أن نتلّمسها أيضاً في دون جوان، لأن إسبانيا، البلد المسيحي، وبلد الإباء الفروسي قد هزّت، أكثر من غيرها من البلدان، نيرَ الأفكار الوثنية، وأدبُها رومانسي من الطراز الأول، وهو ذو أصالة عميقة.

لم يكتب موليير قبلاً شيئاً أكثر صراحة، وأكثر انطلاقاً، وأكثر جرأة من دون جوان؛ فالطابعُ الخرافيُّ العجيبُ، هذا العنصرُ الذي يجد الفرنسيُّ ذو النزعة الارتيابية صعوبة في استخدامه، ولا يريدُ أن يبدو مخدوعاً للحظة

(١) أعيد عرضها للمرة الأولى، في نصها الأصلي، على مسرح الكوميدي فرانسيز، انظر،م. ديكوت، أعظم أدوار مسرح موليير، باريس، ١٩٦٠، الصفحة ٦٨، وما بعدها.

واحدة من الشبّح الذي يظهره لنا، هذا العنصر تجري معالجته بجدية وإيمان نادرين بين ظهرانينا. إن تمثال الآمر يُحدث تأثيراً مرعباً لم يتفوّق عليه شيء في المسرح. إن صوت عقبيه يجعل البدن يقشعرّ مثل نفحة رؤيا أيوب: فلا شيء أعظم هولاً من هذا الزائر الحجري، الذي يرتدي لباسَ إمبراطور روماني، وعُفْرةَ خوذته المنحوتة؛ وليس لأية مسرحية مأسوية أن تصل إلى تلك الحدّة من الذعر – حدّثونا عن الشّعراء الهزليين، مهما يكونوا مخيفين. إن دون جوان، كما فهمه موليير، هو ملحدٌ أكثر مما هو متهتّك؛ إنّه يهجر دونا إلفيرا، ويلاطفُ شارلوت وماتورين اللتين يغويهما بطريقته المبتذلة. إلاّ أنّ أسوأ أعماله ليست في هذا الإغواء؛ فهو يسخر من الأبوّة، ويتلاعب بالزّواج، ويتحدى الغضب السّماوي، ويدعو تماثيل ضحاياه إلى العشاء، ويسخر من الجحيم، وحتى من الدّين، ومن أحد سكان المدينة (البورجوازيين) في شخص السيّد ديمانش. وإمعاناً منه في الفظاعة، فهو يرتدي، للحظة من الزمن، معطف تارتوف الأسود فوق ردائه السّاتاني الفخم، فكلّ ما عدا ذلك، كان يمكن أن يُغفَر له، باستثناء هذا الاستعراض التدنيسي.

وفي أيامنا، يجري تأويلُ طباع دون جوان بصورة أكثر اتساعاً، وأكثر إنسانية، وأكثر شاعرية، بعد أن ضخمّها موزار، ولورد بايرون، وألفريد دوموسّيه، وهوفمان: فلقد غدا دون جوان هو فاوست الحب، إلى حدّ ما، وهو يرمز إلى التعطش إلى اللاّنهاية في اللذة - إن شاعر نامونا(١) قد نظمّ حول هذا الموضوع مئتي بيت هي من أجمل أشعار اللغة الفرنسية - ولم يكن دون جوان، عند تيرسو دومولينا وعند موليير، قد انتقل بعد إلى حالة النموذج.

إنه كافرٌ، وفاجرٌ، وآثمٌ تقريباً، ولا نجد لديه سوى آثار ضعيفة لذلك التوّق الغرامي، لذلك البحث عن المثل الأعلى النّسائي، وعن تلك المرأة التي

---

(١) نامونا: لألفريد دوموسيه.

لا اسم لها، والتي يتعذر العثور عليها، عن بياتريس التي يلاحقها عبر هالات النور، تلك الأمور التي هي اليوم السمات المميزة لهذا الوجه العظيم.

غير أننا نجد أن موليير لديه بعض الميل نحو ذلك الصبي السّيء دون جوان تينوريو؛ فهو يجعله وسيماً وغنياً، ومرهف العقل، باسلاً وأميراً طيباً؛ فإذْ لا يمنح الفقير الصّدقة التي يطلبها منه إكراماً للسّماء، فهو يعطيه لويسيّةً[1] إكراماً للبشرية. إنه يهجر دونا إلفيرا، إلاّ أنّ موليير، ليخفف من هذه الجريمة، يُعنى بأن يجعل إلفير امرأة لا تطاق، مثل المرأة التي نكفّ عن حبها. أمّا عن إغواء شارلوت وماتورين، فقد كانتا امرأتين مستهترتين، على درجة من الوقاحة أصلاً.

ويجري ترتيب الأمور بحيث أنه، لو خضع دون جوان لتحذيرات المرأة المحجبّة التي تظهر على صورة الزمّن بمنجله الحاد، ولو تراجع أمام دعوة الميت له، فلا يمكننا الامتناع عن ازدرائه بعض الشيء. إننا نحبّه على صورة تيتان[2] متمرّد، لا يزال يحتجّ وسط ألسنة نيران الجحيم، أكثر مما نحبّه باعتباره خاطئاً، وتائباً ونادماً. وذلك لأنه كان يحقّ لدون جوان أن يمتلك مثلاً أعلى، وأن يروي هذا التعطّش الكبيرَ للحبّ الذي كان ينهش عروقَه الواسعة، لأن كلّ رغبة ينبغي أن تّلبى.

تيوفيل غوتييه، تاريخ الفن المسرحي في فرنسا، باريس ١٨٥٩، الجزء الخامس، الصفحة ١٥-١٦.

كوبّو.

قوّة الصّانع

إن كوبّو هو أحد النقّاد الأوائل الذين أطلقوا حكماً إيجابياً على نفس الصّفات التي حيّرت النقاد الميالين إلى الاتباعية زمناً طويلاً جداً.

---

(١) اللويسية هي قطعة نقدية فرنسية بقيمة عشرين فرنكاً.

(٢) في الأساطير اليونانية، التيتان هم أبناء أورانوس وغايا، وقد تمردوا على الآلهة، وحاولوا تسلّق السماء، ذلك بتنضيد جبل فوق جبل، ولكن زوس صعقهم. **(المترجم)**.

إن تباينَ المواد، وصياغةَ نقاط الوصل، وصلابة البناء، وقوة توازنه، وانقطاعات مستوياته، والإيجاز المتقن لبعض الأجزاء، مع الاستهانة بالوحدة الكليّة - كل هذا يبرز، إذا أمكنني القول، قوة الصانع.

إن عملاً مفاجئاً قد يكفي لنتبيّن غرابة البنية هذه، غير أنّه يمكننا أن نتساءل إن كان موليير لا يقصد إلى هذه التضادّات الفظةَ الكثيرة، وإلى هذه الهزّات لذهن المتفرج كي يمرّر جراءته التي جعلتها واقعيةُ تارتوف لا تطاق. إن المغص الذي يصيب سغاناريل يمكن أن يكون ذريعةً لمشهد الرجل الفقير، هذا إذا لم تهدهدْ مشاعرُ دون كارلوس الطيّبة المشاهد قبل ذلك، بتقديم شيء يعجبه.

إن التهريجات المضحكة في الفصل الرابع تحاول أن تنسينا جملة: «حسناً، فلتمت بأسرع ما يمكنك ذلك»، في الفصل الخامس، وجملة: «يا سيّدتي، تأخر الوقت، فامكثي هنا.» التي يوجهها دون جوان لإلفير. ولعل موليير، بخروجه عن الإطار الذي كان يعرفُ حقَّ المعرفة كيف يرسمه، والذي يفرضه على نفسه من جديد، في مسرحيته: مبغض البشر، وبتحرّره مرّة أخرى منه، كما فعل منذ بعض الوقت، باندفاعه نحو ملهاة - الباليه، لعلّ موليير، الذي يعرف جيداً كيف يطلق العنان لاستيحاء أعماله من الظروف المحيطة، ومن موضوعه ذاته، موليير الشديد الانفتاح، لعله لمح أثناء تأليف دون جوان، شكلاً جديداً يصل إلى كافة الحدود القصوى، ويجيز له ضروب الجرأة، في حمى جميع أشكال الإبداع. وأخيراً، فربما راقه، في مرحلة التمكّن التي ها هو يصل إليها، أن يترك فكره ينساق بحركته الذاتية، وبثقله الخاص، وأن يدع قوّته المبدعة ترسم بنفسها مسارها بين الحوادث العرضية التي لم يحمّل نفسه عبء تنسيقها بصورة مسرحية. ليس هناك نسيجٌ درامي، وإنّما موضوعٌ يعيد تناوله بشتى الأساليب، وليس هناك صراعٌ، بل شخصيّة تسير نحو الكارثة. لقد تبدّل طابع الأسلوب نفسه، وتقطيعات الحوار ولهجته، كما لو أنه يأتي من موضع آخر من النفس...

جاك كوبّو، دراسة موجزة للآثار الكاملة لموليير، باريس، ١٩٢٦-١٩٢٩.

أعيد طبعها في كتاب: السّجلات، رقم:٢، باريس، غاليّمار ١٩٧٦ صفحة: ٢٠١-٢٠٢.

جوفيه.

مسائل تقنيّة

يستبعد جوفيه في البداية ما يسميّه بـــ «المفاهيم»؛ فمن هو دون جوان؟ وكيف يفكر؟ الخ. ويصل من ثمّ إلى الأسئلة التي تعيّن عليه طرحها، باعتباره مخرجاً لدون جوان.

إذا أخذتم المسرحية، دون أن تهتموا بهذه الاعتبارات التي هي مجرّد «مفاهيم» لا يمكن بواسطتها القيام بالإخراج، فسوف تتوقفون عند مسائل تقنيّة، مثلاً التمثال الذي يمشي، وهناك قبر الآمر الذي يدخل إليه دون جوان، والتمثال الذي يحني رأسه، هذه مسألة تقنيّة. وعند نهاية العشاء، في الفصل الرابع، يدخل الآمر إلى غرفة طعام دون جوان، ويكلّمه. وفي الفصل الخامس، يظهر ذلك التمثال الذي يأتي ليغرق دون جوان في الجحيم، وهذه أيضاً مسألة تقنيّة: إنها مسألةُ تصويرِ الأمر الخيالي العجيب على المسرح.

ثم إن هناك، في الفصل الخامس مسألة المرأة المحجّبة التي تمرّ وتتكلّم، والتي تتحوّل فجأة إلى صورة الزمن الذي يحمل منجلاً، وهذه مسألة تقنيةٌ أخرى.

لقد عملت في المسرحية وقتاً طويلاً، دون أن أنشغل بأي شيء إلا بمسائل التصوير المسرحي تلك التي تقارب الأمور الخارقة للطبيعة أو الأمور العجيبة، وقد تحدثت عنها طويلاً مع بيرار[١].

---

(١) بيرار: رسام ومصور جوفيه المسرحي المعتاد.

أنتم تعلمون أن دون جوان يغرق في النهاية: «الرعد يقصف بضجيج كبير، وببروق عظيمة، فوق دون جوان، وتنشقّ الأرض، وتنفتح الهوّة، وتخرج منها نيرانٌ عظيمة، في المكان الذي سقط فيه.» لدى قراءة هذا التوجيه، نشعر بشيء من الضيق، لأنه من الصعب تنفيذ هذه الأمور. فهذا يمكن إجراؤه في الأوبرا، حيث يكون الاصطلاح أكثر اصطلاحية، إذا جاز القول. وفي القرن التاسع عشر، كان بالإمكان استخدام إحدى الحيل بسهولة، فقد كان النّورُ على المسرح أقلّ بخمسمئة مرّة منه في عصرنا، ومجموع ما كان هناك على مسرح باليه روايال حوالي مئة شمعة، أو على الأصح، شمعة صغيرة، وفي غبش المسرح، كان يتمّ استخدامُ الطابع الخيالي العجيب بسهولة أكبر.

ومن ناحية أخرى، هناك أمرٌ شديد الخصوصية: فدون جوان يغرق مع الآمر، وسغاناريل يقول: «ها قد رضي الآن كلّ إنسان بموته...» ويهتف من فوق تلك الحفرة: «أجوري! أجوري! أجوري!».

وكنت أتحدّث عن ذلك مع بيرار، وكنت أقول له: لا أعرف كيف يمكننا التوصّل إلى جعل دون جوان يختفي، ولا كيف يمكن لسغاناريل أن تكون له لهجة مضحكة، عندما يطالب بأجوره.

يقول أحد المؤلفين: «لقد ذهبوا بعيداً في مراعاة أصغر التوجيهات الصادرة عن موليير، بحيث أظهروا في الفصل الخامس شبح امرأة محجّبة يتحوّل فجأة إلى صورة للزمن، يحمل بيده منجله الكبير، وأعترف، كما يقول الناقد، بأني لا أفهم لا هدفَ، ولا مناسبةَ هذا التجلّي الرّمزي في مسرحية مبنية على الطابع المسيحي العجائبي. إن هذه الرؤيا لا تبدو لي مرتبطة بشيء في المسرحية، إلاّ إذا كانت إعلاناً رامزاً إلى موت إلفيرا، ولكن لماذا اختيار فكرة الزّمن الذي يحمل منجله؟».

إن في هذه الفكرة التي لا تخلو من السّخف شيئاً من التوجيه؛ فلا أحد يعترض على أن هذه «الرؤيا» هي صورة الموت الرمزية. ولكن اختفاء دون

جوان لا علاقة له بموت إلفير، ذلك الموت الذي لا يجري في المسرحية. ويتعلق الرمز بموت دون جوان. إنه يرمز لظاهرة الموت.

أمّا عن مسألة جواب سغاناريل؛ فقد قلت لبيرار: يمكننا أن نجعله ينطق به بمعزل عن اختفاء دون جوان، كأن نتصوّر مثلاً أن سغاناريل قد تراءى له ذلك، فأجاب بيرار - كلاّ، هذا ليس حسناً، وهو يجافي الذوق. - أو لنتخيّل أن دون جوان قد مات إذن؟ وله قبرٌ نقش عليه اسمه، مثل القبور الإسبانية، التي ترى عليها الكتابة التالية: «هنا ينتظر البعث السّيد فلان»، وهناك يأتي سغاناريل ليزوره زيارة قصيرة، وينطق بجوابه أمام هذا القبر: «ها قد رضي الآن كلُّ الناس بموته، فالسّماء التي أُسيء إليها، والقوانين التي خُرقت، والفتيات اللواتي أُغوين، والعائلات الملوّثة الشرف، والأهل الذين حُقّروا، والأزواج الذين أفقدوا صوابهم، كلُّ الناس راضون، وليس هناك من يعاني الشقاء سواي.»، ويمضي، بعد هذه الزيارة القصيرة، ويقول: «أجوري! أجوري! أجوري!» وتكون تلك هي نهاية المسرحية. فوافق بيرار على هذا الاقتراح في الحال. وسعينا، في إخراجنا لدون جوان، لتأمين استمرارية الحدث المسرحي، كما سعينا لنجعل الطابعَ العجيبَ الذي تحتويه مقبولاً بالنسبة لأذهان أهل عصرنا، سواء كان ذلك تحت شكلٍ رمزي، أو تحت شكل آخر. لقد سعينا لكي تدلّ نهايةُ المسرحية على ما تدلّ عليه برأيي: مسألة نهايات الإنسان، ومسألة الموت.

وهكذا، فإننا، اعتماداً على هذا الإخراج، الذي نفذناه بناءً على معطيات تقنية ومنطقية تنطلق من الممارسة، عرضنا المسرحية عدداً من المرات يفوق العدد الذي عرضت به منذ عهد موليير (أي مئة مرّة منذ عام: ١٦٦٥)، ولقد عرضناها نحن مئتي مرّة.

ولأننا كنّا قد اكتشفنا تلك النقطة التقنية المثيرة للاهتمام بصورة خاصّة، فقد استعادت المسرحية جاذبيّتها - والإخراج الذي ينجح يكون مصيباً دائماً.

لويس.«وجهة نظر المخرج»، مجلة تاريخ المسرح باريس، ١٩٥١، صفحة: ٣٨١-٣٨٣.

جينيو.

حول دون جوان جوفيه

... بما أنه، من ناحية أخرى، لم يكن من المناسب الانسياق مع إغراءات الرومانسية، وبما أن تطوُّرات الموضوع الأخلاقية، من ناحية أخرى، قد فقدت بالنسبة لنا قدرتها على الإثارة، فلم يعد أيّ خيار آخر ممكناً؛ ففرضُ مركز الاهتمام نفسه بقوة: إنه نزالٌ مع السّماء، وكلَّ شيءٍ في سلوك الممثلين الرئيسيين يؤكّد هذا الاختيار.

فما إن يلوح دون جوان، حتى يتحدّد موقفنا. فمن خلال مشية دون جوان الذي يسير كالفارس، وجذعه المرتدّ إلى الخلف، ومرفقيه الشبيهين بجناحي الحمامة، ورأسِه المرفوع، وفمه نصف المفتوح، يبدو وكأن جوفيه يقول لنا: «أنا لا أبذل أيّ جهدٍ لأصبح شبيهاً بالمغوي، الذي كنتم تتخيلونه، هذا واضح. فلا تخطئوا في ذلك، ولا تبحثوا من هذه الناحية، فإنكم تضلّون الطريق. ابحثوا عن شيء آخر.»، ويأخذ بالمزايدة في الحال، ويتناول مقطع «الانتصارات الغرامية الطويل» بسرعة جهنميّة، دون أن يظهر أدنى ارتعاشة عاطفية، ودون تأثيراتٍ وقحة، وحتى دون إبراز الفوارق الطفيفة في القراءة، كما لو أن الشكّ يداخله فيها، وكما لو أنه يريد أن يخالف الفكرة التي يحملها المشاهدون وخصوصاً المشاهدات عن سمعة الشخصية ويبدّلها تبديلاً نهائياً في أذهانهم. إنه يضرب صفحاً عن كلّ شيء.

غير أنّه لا يلبث أن يعيد بناء شخصيّته، وهذا «الشيء الآخر» الذي يوحي إلينا به، نراه في البداية في خبث هذه الشخصية؛ فدون جوان خبيثٌ في تهديداته لسغناريل، خبيثٌ في طريقته في صرف إلفيرا، وخبيثٌ مع شارلوت وماتورين وخبيثٌ، أكثر من ذلك، عندما يضرب بيترو، حين

يلتمع وجهه باشراقة فرحٍ قصيرة تخيفنا. وحين ينتهي فصل الفلاحين، تصبح هذه الصّفة في شخصيّته شيئاً ثابتاً تماماً، باستثناء أنّ ظلاًّ مقلقاً على نحو كافٍ يأخذ بالحلول محلّ هذه الصّفة. إنه شخصيةٌ تبدي لا ندري أيَّ مظهر ذهول، وانفصال، وعدم حضور كامل في الموقف، وعلامة على الضجر العميق أو الهمّ، واعترافٌ بأن لا شيء مهمّ، حتى وإن كان ذلك الشيء هو البحث عن اللّذة، وأن الشيء المهمّ هو في مكان آخر. وهذه الصّورة الأولية تستدعي إلى الذهن عن كثب شخصيّة ستافروغين في رواية «الممسوسون»[١] الذي كان يعيشُ حياةً ساخرة... لم يكن يفعل شيئاً، وكان يسخر من كلّ شيء».

إنّما ماذا عن السّماء؟ لقد تجلّت بقصفةِ رعدٍ في نهاية اللوحة الأولى، وسوف تؤكد مجدّداً على الجملة الشهيرة: «أظن أن اثنين واثنين تساوي أربعة يا سغاناريل، وأربعة وأربعة تساوي ثمانية.»، نحن في الغابة، والمجدّف العديم التأثر، يمدّ يده ليعرف إن كان المطرُ يهطل. ومنذ ذلك الحين، يحدث الاتصالُ، وتدورُ معركةٌ لن تفتر حتى الحلّ النهائي...

أحبّ كثيراً الطريقة التي يقال بها للمرّة الأولى، خلال زيارة قبر الآمر: «اسأله أن كان يريد أن يتعشّى معي.» ودون حذر، وكأن هذه الجملة ردٌّ انعكاسيّ لرجل حاضر البديهة، إلاّ أن سغاناريل يرفض، بينما يصرّ السّيد على الآمر، ويكرّر الآمر بحدّة مفاجئة، وهذا يوضح الشخصيّة توضيحاً جيداً جداً، ويبيّن كيف تقع في فخّ التحدي؛ فما إن يمسك الفخُّ بها، حتى لا تعود قادرة على الإفلات منه، وعلى العكس من ذلك، يسيطر عليها غضبٌ مرعب، وتسجن نفسها في هذا الغضب بيديها. فما هو الحدّ الذي لن تصل إليه؟ في الفصل الخامس عندما تتهرّب من الترّضيات التي يطلبها دون كارلوس، وتعارضها ثماني مرّات بأوامر «السّماء» فهي تكرّر

---

(١) الممسوسون: رواية لفيدور دوستويفسكي.

هذه الكلمة بصوت قوي أكثر من اللازم، وتوجّهها من خلال محادثها، إلى الخصم غير المنظور الذي تسمّيه، وتتحداه والذي «تبحث» عنه. فلتبحث عنه أيضاً، لأننا قد نظن أنها تنتظر إثباتاً على هذا الاستعراض المميت، ليس أقل من إشفاء غليل حقدها... وقد يتعيّن علي أيضاً أن أثني على الإخراج الإيقاعي والتشكيلي، وسيكفي لذلك مثالان أو ثلاثة أمثلة. إننا نعرف مسائل الأمكنة والحركات التي يطرحها مشهد الفلاحين؛ فالحوار يتطلب أن تتحرك شارلوت وماتورين حول «السّيد الوسيم»، بحيث يهمس إحداهما بالرّدود التي لا ينبغي للأخرى أن تسمعها، والعكس بالعكس. إنها لعبةٌ صعبةٌ شهيرة. ويتمّ حلّها بسهولة مدهشة، ولكن الدقة والمرونة بنفس الوقت كانتا كبيرتين بحيث لم يدعا لنا مجالاً لإدراكهما. فننسى بنتيجة ذلك أن لهجة بيّيرو الريفية كانت قد بدت لنا منذ قليل مفرطةً في خفّتها بالنسبة للشخصيّة (فهي شخصيّةٌ ثقيل الظل)، أما الآن؛ فهي منسجمة مع رشاقة التمثيل. وليس نصيبُ فصل الغابة من النجاح أقل من ذلك.

إلاّ أني أظن أن لا شيء يعادل في صحّته مداخلات السّيد ديمانش، ودوم لويس. فالمداخلة الأولى تأخذ إيقاعها الصحيح، وتتمُّ تأديتُها بصورةٍ بطيئة؛ فالدائن المنكود لم تجر مقاطعته أثناء حديثه، ولا تعنيفه. بل يجري تحريفه بصورة منهجية، بواسطة المكان، والمفروشات والمشاعل والملابس، وخصوصاً بواسطة فترات الصّمت الثقيلة.

وإن كان لم يشعر من تلقاء نفسه بأنه مزعج، فقد كان على وشك أن يشعر بذلك. أريدُ أن أكتب أن كلّ شيء في العرض المسرحي يجري بنفس الروح؛ بيد أن اللوحة الأخيرة تمنعني من ذلك لسوء الحظ. فلنوجزْ الوقائع: يعطي دون جوان يده للآمر، وفي الحال، يُطلقُ صرخةَ ألم؛ فإن نار الجحيم تحرقه؛ حينذاك، يُسدلُ السّتار، ويبقى مسدلاً لبضع ثوان، ويرتفع من جديد، كي تُلقى أسطرُ النصّ السّبعة المسندة إلى سغاناريل

أيضاً. إن هذا الانقطاع في الإيقاع، هذا التوقف هذا الانطلاق الجديد على مسافة بضع خطوات من الهدف هي أمورٌ غير مفهومة. ولكن ما رأينا بتبدّل الموقف المفاجئ، والذي كان: يجعل هذه الخطوات ضرورية، وكان يمكن أن يبررها؟ ها نحن أمام مبنى هو عبارةٌ عن مدفنٍ كنسي تسهر فيه أربعةُ هياكل عظمية تتلفّح بنسيج سكّري اللون. وفي الوسط قبرٌ نصف مفتوح، رفع غطاءه هيكل عظميٌ خامس يتخّذ وضعيّةً وقحة: إنه دون جوان بعد القصاص. أما سغاناريل الذي يحمل إكليلاً مثل الأكاليل التي تُباع على باب مقبرة تييه[1]، فهو يطالبه بأجوره، والمشهد أشبه ما يكون بمشروع واجهة زجاجية في عيد الموتى، في شارع السّلام، إنّه مشهد جنائزي «على الطريقة الدارجة».

إني أتيه في خضم التكهنات. فهل هذا هو ما ينبغي أن يُهمل؟ ما ينبغي أن يعود إلى كريستيان بيرار؟ أهذا هو المنْفَذُ الذي يُنقذُه في اللحظة الأخيرة؟ وفي حين أفاد موليير، وموليير فحسب (وبصورة جيدة جداً من ناحية أخرى)، من تأثير الرّعد، والهوّة السحيقة، وألسنة اللهب، فهل خشي جوفيه على جمهوره من هذا التأثير؟...

هوبير جينيو، دراسات، آذار، ١٩٤٨، الصفحات ٣٩٣ – ٣٩٤، ٣٩٥ – ٣٩٨ – ٤٠٠.

بارت

صمت دون جوان

على هامش دوم جوان موليير التي أخرجها ومثّلها فيلار على المسرح «الوطني الشعبي» (١٩٥٣-١٩٥٤).

---

(١) تييه: مقبرة في باريس.

... هل يمكن لممثل أن يكون أكثر صمتاً من ممثلين آخرين في الدور ذاته؟ يجب أن يكون هذا وارداً، وأن يكون هناك في المسرح فنّ القول الملطّف[١]، طالما هناك تقنية – وما أكثر ما تمارس هذه التقنية – للتفخيم اللفظي. وإذن، ففيلار هو دون جوان صامت، وصمتُ فيلار هذا هو الذي يضع أساسَ إلحاد دون جوان ويوجّهه، كما توجّه الفضيحة في وسط الجمهور، ودون أن نحكم على دون جوان جوفيه، الذي لم أشاهده؛ فإن أدوار دون جوان السابقة التي شاهدتها تؤدي دورَ المعلم الذي سئم مهنته، كانت تجتهدُ لإيضاح المُعطى الحرماني للإلحاد، بواسطة التفخيم اللفظي الهشّ، وهي إجمالا كانت تعبّر عن نفسها مثل رينان وفرانس وتطيل الكلام حول اثنين واثنين تساوي أربعة، وبلهجة الصالونات المتعجرفة.

إن صمت فيلار هو من معدن آخر، فهو صمت إنسان لا يشكّ، بل يعلم. إن دون جوانَ (ــهُ) محرومٌ من الإيمان أقلّ مما هو مسلّحٌ باليقين. وهذا اليقين صامتٌ لأنه يحسّ بأنّ له مبرراته، وتتجلى قوّته بأنه طرح عِللَ الكون بعيداً عن الإله، ولأن الخارقَ بحد ذاته هو نوعٌ من المجهول المؤقت، وهو ليس من نوع السرّ الأزلي. إن في ذلك الدون جوان شيئاً من ساد (والسيّد أنطوان آدم، الأستاذ في جامعة ليل، يرتعش من هذه الفكرة، فهو الذي يصلي، كن معنا يا ربّ، لكي لا يتهّم دون جوان بالسّاديّة).

إنه مثل «ساد» لم يتضح بعد، دون شك، غير أنه مع ذلك قد تشكّل بصورة كاملة من خلال معرفته للعدم، وارتباطه بالجريمة. كما يرتبط بأولى خطوات عزلته. وأظنّ أيضاً أنّ هذه السّاديّة هي الطريقة الوحيدة لبناء المسرحية، ولربط الفصلين الأوّلين بالفصول الثلاثة الأولى، ولإقامة الدونجوانية والإلحاد، باعتبارهما لحظتين من سلوكٍ وجودي واحد.

---

(١) ترجمة لكلمة: LITOTE التي تعني على سبيل المثال استخدام عبارة: أنا لا أكرهك أبداً بدلا من: أنا أحبك. (المترجم).

رولان بارت، «صمت دون جوان» في مجلّة «الآداب الجديدة» باريس، شباط، ١٩٥٤ (العدد: ١٢) صفحة ٦٤-٢٦٧ وانظر أيضاً: المسرح الشعبي، كانون الثاني –شباط ١٩٥٤- (العدد: ٥) الصفحة (٩١-٩٤).

دوم جوان(١)

الرجل ذو الألف القناع

من هو الممثل؟ موليير.

لماذا نقدّمُ دوم جوان من تأليف جان باتيست

بوكلان الشهير بموليير على مسرح الفكر المثير.

دوم جوان. شخصيات يجري عرضها، وأحاديث

غريبة مشوّقة في الجو الأليف لمسرح صغير.

دوم جوان على مسرح الفكر المثير، في مساحة ضيّقة، مغطّاة باللون الأسود، والجمهور، في قاعة أشبه بالرواق. وعلى محاذاة الجدران، يشهد تحوّلات أكثر الشّياطين الذين أنجبهم الأدب إغواءً.

إخراجٌ يخدم النصّ؛ فتلتقي فيه الموسيقا الإلكترونية المستترة، بالأصوات لتجعلها ترتفع، أو تهمس همساً.

إخراجٌ يلعب التلفزيون، باعتباره حلقة مغلقة، دوراً كبيراً فيه، والآمر المدمر يتوجه إلى جوان عن طريق الشّاشة الصّغيرة.

ويموت جوان في الشارع بين السّيارات، فتصوّره آلة التصوير الالكترونية. وجمهورُ المسرح الذي يصبح مشاهداً تلفزيوناً، يتابعُ احتضارَه عن بعد. إنه انتصارٌ عظيم لجوانٍ لا يُقهر، فهو لا يعطي عن موته إلاّ صورة، إلاّ ظلاًّ.

---

(١) (إحدى الملصقات التي تعلن عن عرض مسرحية دوم جوان لموليير في بروكسيل) على مسرح الفكر المثير.

هذه المرّة ليست رائعةُ موليير هي التي تذهب إلى التلفزيون، ولكن التلفزيون هو الذي يذهب إليها.

من ٨ أيلول إلى ٣ تشرين الأول

كل مساء، الساعة ٢٠،٣٠، ما عدا أيام الأحد والاثنين على مسرح الفكر المثير، شارع جوزافا، ٢٨، ١٠٣٠ – بروكسل، تحت إدارة: ألبير – أندريه لورو.

مسرح الفكر المثير

شيرو.

خائن لطبقته وتقدّمي

... تبرز على سماء الشتاء القطعُ الكبيرة لمجموعةٍ آلية بدائية: يقوم على خدمتها عمالٌ يزاولون حسب أوقات النهار، أعمال العنف التي تقوم بها هذه الآلة في قتل الكافرين، أو العملَ الحرفي الصغير، لتشكيل الرّعد والغيوم التي يجعلونها تظهر حسب مشيئتهم. تلك هي الآلات التي ستُظهر الرجال الآليين الذين سيقضون على المعارضة الكافرة، ويعرضون بالتناوب مكانين متعارضين: المزرعة المهجورة التي يعيش فيها دون جوان مغامرته الفردية، بعد أن انفصل عن طبقته، وحُرم من أيّة ملكية شخصيّة. ومن أية سلطة سياسية. وضريح الآمرِ الذي هو ورشةٌ تنتصبُ فيها، من أجل تهذيب أخلاق الناس جميعاً، العلاماتُ الحديثة العهد، والملموسة لعصرٍ مسيحي ظافر، ونهجُ البناء الديني الفخم المغطى بالتماثيل التي تتألم آلاماً مسيحية، والتي لا يمكنها إلاّ أن تجعل دون جوان يضحك.

وتروي حركةُ الآلة حكايةَ الزمن الذي ينقضي، ودون جوان، بما أنه يمارس فن العيش، ينظّم نهاره بصورة منهجية. وهناك لحظاتُ متميّزة يبتكرها باستمرار؛ فعند طلوع النهار، يزاول دون جوان فنّ القطيعة الصّعب

في الحب، بين ملاذّ الماء البارد، وطعام الفطور، والقراءة. وعند منتصف النّهار، يسوقُ رغباته، ويعتدي بعد الظهر على بضعة أشخاص يعيشون في تناقض مع نظرتهم الأخلاقية. ويحلم بقتل والده في مساء ذلك النهار، ويمارس الخديعة في صباح اليوم التالي، ويموت ظُهراً، لأن المؤلف كانت تنقصه الحجج، ولأنه كان لا بدّ له أن يفرغ من ذلك كله.

وفي داخل تلك الآلة، تؤدي إحدى الفرق التمثيلية عرضاً تقدّم فيه الريف الفرنسي المنحدّر من انتفاضة لافروند[١] التي تشكّل شعباً كاملاً من العمال المياومين، والخدم، والنساء اللذين اعتادوا على أن يغرَّرَ بهم، وعلى انسحاق مصائرهم، وهم يتابعون العيش تحت نير البلايا المجتمعة للّصوص والنبلاء الريفيين الذين يجلدون الريف، وتحت بليّة مثقفٍ يمارس أمام أنظارهم أعمالَ العنف العاطفيّة الرقيقة، وفظاظاتِ التهتّك الصبيانية.

باتريس شيرو (١٩٦٩) في دوم جوان... وفي إخراج ب. شيرو الذي حلّله وعلّق عليه ج سانديبه. باريس، مجلة لافان – سين ١٩٧٦- صفحة: /٢٧/.

سانديبه.

حول دون جوان شيرو

المسرح هنا، ليس كما كان بالنسبة للإليزابيتين «مسرح النبلاء»، بل هو مسرحٌ يعرض فيه أحدُ المجتمعات نَفَسه (المجتمع الفرنسي المنحدّر من لافروند) على نفسه، وعلى الآخرين من خلال عرض مسرحي؛ غير أنه دوماً مسرحٌ «آليٌ ممكن» أي أنه عبارة عن تراكبٌ عددٍ من الملفافات

---

(١) لافروند: انتفاضة ضد مازاران، خلال فترة الوصاية على لويس الرابع عشر (١٦٤٨– ١٦٥٢) أثارها عدم شعبية الكاردينال، ومتطلباته المالية... قمعت في النهاية لصالح الملكية. (المترجم).

والبكرات، واسطوانات الرّفع، والحبال (يتذكر شيرو دوماً تصاميمَ ليوناردو دافنشي الأولية)، ويقومُ بتشغيل دواليب آلاته «دواليب أناس الأقبية» المعدمين بأسمالهم، والذين ينامون على القش (وهنا يتذكر شيرو لونان)[١] ويجعلون الشهب النارية تفرقع في الجحيم، ويسحبون خيوط دمية الآخر (الدمية التي تمثل الآمر)، ويديرون الخشبة التي تحملُ، شأنها شأن خشبة الأم كوراج،[٢] عربة الثنائي: السيّد – الخادم. ويُعرض على «المسرح» أناسُ الطبقة العليا، سادةُ السلطة، تلك الوجوه التي نراها في مجتمع معيّن وبعضها تبقرُ بطونَ البعض الآخر، حسب أخلاقياتها المختلفة، إلاّ أنها تحكم الآخرين معاً. والآخرون هم الفلاحون والبورجوازيون (ولهذا السبب، فإن غياب السّيد ديمانش في هذا الإخراج يزعجني)، والفتياتُ اللواتي سيُغوَين، والفقراء الذين سيُثارون، ويُضرَبون ضرباً مبرحاً، ويُستغلّون، والخدم الذين سيُستغفلون. إن سادة اللعبة يتحركون ضمن مناظر على النمط الإيطالي لمدينةٍ منيعة، ورديةٍ وبيضاء (وهنا يفكّر شيرو ببالاّ ديو وفيسانس) [٣].

إن مجموعة السّادة هنا – وهي شخصيّات لم يعرضها أي إخراج آخر من قبل: إقطاعيون شيوخ، كواسرُ من العصر الوسيط (دون ألونس)، أو إقطاعيون محتكون بالفروسية النبيلة، ويتغرغرون؛ «الشرف» وبـــ «المجد» (دون كارلوس)، وصورة الأب الملكي النزعة (دون لويس)، هذا الأب الذي يتمنى دون جوان موتَه دون مواربة. إنهم جميعاً

---

(١) لونان (١٥٩٣ – ١٦٤٣)، هو أحد ثلاثة مصورين فرنسيين أشـــقاء، وأحـــد أعـــلام الواقعية الفرنسية، وقد صور مشاهد من حياة الفلاحين. (المترجم).

(٢) الأم كوراج مسرحية لبرتولت بريخت. (المترجم).

(٣) بالاديو هو معمار إيطالي (١٥٠٨ – ١٥٨٠) بنى في فيسانس كنيسة ومسرحاً أولمبيا في البندقية (سان جيورجيو ماجيوري إلخ...). (المترجم).

موجودون على المسرح، يرتدون الملابس الجلدية، أو تغطيهم جلودُ الحيوانات: أثرياءٌ نبلاء كما يقدمهم إيزنشتين[١] في إخراجه. وفي وسط هذه الدناصير التي تحمل شعارات نَسَبها، هناك رجلٌ غادرٌ، «هجين»، وهو نبيلُ ومثقفٌ يساريّ: إنه دون جوان وهو يحطّم لعبة الآخرين، فيعرف أن الله قد مات، وكذلك الشيطان، فيقبل بوقاحةٍ انهيارَ طبقته السياسي (فلقد سُحقت انتفاضةُ الفروند)، وهذا المتهتّك، الذي لم يعد يؤمن إلاّ بملذاته، وبالسلطة (الثورية) للعقل، يتجاسرُ على ألا يخفي شيئاً. إن هذا الشقيق الأكبر لساد يمزّق المحرّمات، والرياء الأخلاقي الذي تُبني عليه مع ذلك سلطةُ طبقته؛ فهو يقوم إذن بتسريع انهيار طبقته، إلاّ أنه بحاجةٍ لهذه الطبقة ليمارس لعبته الأنانية والسّامية: إن هذا الرجل ذا النزعة الفردية، لم يكن قد قرأ ماركس بعد، وسيؤدي ذلك إلى موته، مع أنه تقدميّ، لأنه حين بدأ إسقاطَ الأقنعة، دون أن تتوفر لذلك إرادةُ الثورة، فإن الفرد يموت، ضحية لأولئك الذين خانهم. إن هذا النبيل المبُعَد والذي هو تقريباً عبارةٌ عن زعيمِ عصابة، والمحاط بمصارعين مرافقين أشداء في مزرعةٍ مهدمة، ورديّة ومعشبة، يتم إعدامُه في عقرِ داره، في المشهد ما قبل الأخير. وفي النهاية، فإن الآلة الجهنمية التي يُكشَفُ النقاب عنها بصورة ظريفة، ليست سوى صورة مجازية «للعصر العظيم»[٢]، وهي إجازةُ الطّبع الصائبة الرأي، والصورة المسرحية والمطمئنة لمكيدةٍ واقعية جداً: وهي انتقام النبلاء.

جيل سانديبه، المسرح والنضال، باريس: ١٩٧٠، صفحة: ١٦٩ – ١٧٠.

---

(١) ايزنتشتين: سينمائي سوفييتي كبير (١٨٩٨- ١٩٤٨) قام بإخراج أفـلام الإضـراب، ١٩٢٤، والدارعة بوتمكين ١٩٢٥، والكساندر نيفـسكي (١٩٣٨) وإيفـان: الرهيـب ١٩٤٤. (المترجم).

(٢) هو عصر لويس الرابع عشر في فرنسا. (المترجم).

حول أوبرا دون جيوفاني لموزار

هوفمان

مع تناغمات العالم السّفلي المرعبة

كانت الخاتمة الموسيقية قد بدأت بنغمةِ استبشارٍ وقح: إن المائدةَ معدَّةٌ. فدون جوان الجالس إلى المائدة، كان يداعب فتاتين، ويفتح الزجاجة تلو الأخرى، لكي يحرّر الأرواح التي كانت تتخمّرُ في سجونها الضّيقة. وكان يجري في غرفة صغيرة ذات نافذة كبيرة قوطيّة في عمق الغرفة، وكان الظلامُ يُرى من خلالها. وبينما كانت إلفير تلومُ الخائنَ على عهوده التي نكث بها، كانت البروق تشقّ الظلمات، وكان القصفُ البعيدُ يبشّر بالعاصفة. وفي الحال، يسمعُ طرقٌ عنيف على الباب، فتهرب إلفير والفتياتُ الأخريات؛ ومع التناغمات المرعبة الآتية من العالم السّفلي، نشهد دخولَ التمثال الرخامي، الضّخم والمخيف والذي يبدو دون جوان بجانبه مثل قزم. وتهتزّ أرضيةُ المسرح تحت خطى العملاق؛ وأثناء قصف العاصفة، والتماعات الصاعقة، وعواء الشياطين، يطلق دون جوان صرخته المرعبة: لا! لقد أزفت ساعة سقوطه.

ويختفي التمثال، ويجعلُ البخارُ الكثيف الغرفةَ معتمةً، وتبرز من جميع الاتجاهات أشباحٌ مرعبةٌ، ويتخبطّ دون جوان في عذابات الجحيم، وعلى فترات متقطعة، نلمحه وهو يصارع الشياطين، ويحدث انفجارٌ، كما لو أن الأرض تتداعى! لقد اختفى دون جوان والشياطين، ولا ندري كيف. وليبوريلّو مطروحٌ بمفرده، وقد فَقَدَ وعيه، في إحدى زوايا الغرفة.

وأي عزاءٍ وارتياحٍ نشعرُ به حين نرى الشخصيات الأخرى التي تصل فوراً في ذلك الوقت، وتبحث دون طائلٍ عن دون جوان الذي تنتشلُه قوى العالم السّفلي من الانتقام البشري! ويبدو أننا في تلك اللحظة فقط، نتخلّص من جوّ عالم الأرواح الجهنميّة المخيف.

و. ت. هوفمان: دون جوان في: تخيّلات على طريقة كالّو (١٨٠٨ – ١٨١٥) ترجمة هنري إيغمون، مراجعة ا. بيغان و م. لافال، نادي أصحاب مكتبات فرنسا، ١٩٥٦: الجزء الأول، الصفحة: ٤٤ – ٤٥.

ستاندال

أنغام موزار الشديدة الكآبة

ثم يقرأ فوق البيانو الكتابات الموسيقية لفصلٍ كامل من فصول دون جوان، فتعيد إليه أنغامُ موزار الشديدة الكآبة هدوءَ النفس.

أرمانس، ١٨٢٧، الفصل الثاني.

وقد أقوم بالسيّر عشرة فراسخ في الطين، وهو الشيء الذي أمقته أشدّ المقت في هذا العالم، لأحضر عرضاً مسرحياً لدون جوان جيّد الأداء، وإن تُلَفَظْ كلمةٌ إيطالية من كلمات دون جوان، فإن ذكرى الموسيقى العذبة تعود حالاً، وتسيطر عليّ.

حياة هنري برولار (١٨٣٥ – ١٨٣٦) الفصل: ٣٨. وإذا أردتم شيئاً يثير الألم فتذكروا عبارة:

آه! يا للذكرى الأليمة(١)!

الموجودة في مطلع أوبرا دون جوان، ولاحظوا أن الحركة بطيئة بالضرورة، وربّما أن موزار نفسه ما كان يمكن له لولا ذلك أن ينجح في تصوير اليأس الجارف...

حياة هايدن وموزار...، ١٨١٥ / الرسالة:٩.

---

(١) عبارة مأخوذة من اللحن الثنائي بين آنا وأوتافيو:

فدعي، أيّها العزيزة،

الذكرى المريرة!

موسّيه.

كانت إيمّلين تصغي وهي غارقة في أحلام اليقظة

ظنّت أن ولعها بالموسيقا قد يكون كافياً ليجعلها سعيدة، وكانت لها مقصورة في مسرح الطليان سترت جدرانها بالحرير مثل صالون صغير. وهذه المقصورة التي زُيّنت بعنايةٍ فائقة كانت في وقت ما الموضوع الذي شغل بالها دائماً، وكانت قد انتقت لها القماش الملائم، وعلّقت فيها مرآة صغيرة قوطية كانت تحبّها، وكانت تضيفُ إلى المقصورة كلّ يوم شيئاً جديداً، لأنها لم تكن تدري كيف تُطيلُ هذا السّرور الطفولي. وقد صنعت بنفسها منضدةً صغيرة من نسيجٍ مُنجّد، كان تحفةً فنية؛ وأخيراً، وعندما أُنجز كل شيء بصورة مؤكدة، وعندما لم تعدْ هناك وسيلةٌ لابتكارِ أيّ شيء، وجدت نفسها وحيدةً ذات مساء، في زاويتها العزيزة عليها، أمام أوبرا دون جوان لموزار. لم تكن تنظر إلى القاعة، ولا إلى المسرح، وكانت تُحسّ بلهفةٍ لا يمكن مقاومتُها. كان روبيني ومدام هاينفيتر ومادموازيل سونتاغ يغنون لحن الأقنعة الثلاثي الذي يجعلهم الجمهور يعيدون أداءه. وكانت إيمّلين تصغي بكل جوارحها، وهي غارقةٌ في أحلامها، فلاحظت عندما عادت إلى نفسها، أنّها كانت تمدّ ذراعها على كرسي خالية بجانبها وأنّها كانت تشدّ منديلها شدّاً قوياً، لعم وجود يدٍ صديقةٍ...

أمّا جيلبير فكان يذهب إلى المسرح الغنائي، ويمضي أحد الفصول أحياناً في مقصورة الكونتيسّة. وتشاءُ الصّدفة أن تُعرض أوبرا دون جوان أيضاً في أحد تلك الأيّام. ويحضرها السّيد مارسان. أما إيملين، فعندما أتى دور اللحن الثلاثي، لم تستطع أن تمتنع عن النظر إلى جانبها وأن يتذكر منديلها. وكان هذه المرة دور جيلبير ليحلم على لحن أصوات الجهير في المقطع الشعري الكئيب. كانت كلّ روحه معلّقة على شفتي مادموازيل سونتاغ. ومن لم يكن يحسّ بمثل إحساسه، يمكن أن يظنّه عاشقاً مجنوناً

بالمغنية السّاحرة. كانت عينا الفتى تلتمعان، وكان السّرور الذي يشعر به بادياً على وجهه الشاحب بعض الشيء، ذلك الوجه الذي يضلّله شعرٌ أسودٌ طويل. كانت شفتاه منفرجتين قليلاً، وكانت يده المرتجفة تنقر نقراً خفيفاً وزن الإيقاع على مخمل الدرابزين. وابتسمت إيملين، وفي تلك اللحظة، وأنا مضطرٌ للاعتراف، في تلك اللحظة، أنّ الكونت الجالس في مؤخّر المقصورة كان ينام نوماً عميقاً.

موسّيه، إيمّلين، الأعمال النثرية الكاملة – بلياد، الصفحة: ٤٠٣ و ٤٠٥ – ٤٠٦.

كاستيل – بلاز.

كيف كان يتمّ تعديلُ مقطوعة موزار عام : ١٨٣٤

قام المترجمون بنقل مقطوعة موزار نقلاً أميناً، وذلك بتبنّي أفكار هوفمان التي تجعل من آنّا عاشقة لمغويها؛ فتموتُ دونا آنّا من الحزن الشديد، أو تنتحر بالسّم، ويُعرَضُ جثمانُها أمام ناظريّ المذنب. ويكون موكبُ منكودة الحظ، حين يمرّ أمام ناظري دون جوان مع أشباح الضحايا التي قضى عليها، هو التمهيد المخيف للعذابات التي تنتظره في الجحيم. لن أتحدّث عن موضوع المسرحية، فلقد عرّفت به، من خلال الإشارة إلى التعديلات الخفيفة (كذا!) التي أدخلها المؤلفون الفرنسيون على الكراس الموسيقى الإيطالي، للوصول إلى موضوعة هوفمان وتبريرِ مشهد الخاتمة الخيالي العجيب... فيصل التمثال، فيقلب رأساً على عقب، ويدمّر ذلك القصرَ المتألقَ، مقرّ الفرح والفجور ذاك، فتنهارُ القاعةُ، وتُرى على عوارض أدراج البستان الضخمة، التي يحيطُ بها، جمهرةٌ من النساء، اللواتي يرتدين البياض، ويحملن المشاعل. إنهنّ يُحِطْن بنعش آنّا، وينشدن النشيد الجوقي الصاعق: الصلاة لراحة الموتى لموزار. وقد ولّد هذا المؤثّر الأخير إحساساً لن أسعى إلى وصفه.

كاستيل – بلاز يحلل أحد عروض دون جيوفاني في أوبرا باريس عام: ١٨٣٤، في كتاب: موليير موسيقياً، باريس ١٨٥٢، صفحة ٣٢١ وما بعدها.

كيير كيغارد.

لحن الشّامبانيا.

أظن أنّنا قد نبحث في هذا اللحن عن موقف مسرحي، ولكن دون طائل. غير أن هذا اللحن يحتوي بالأولى على تعبيرٍ عن دفقٍ غنائي. فلقد تعب دون جوان من الدسائس العديدة التي تتشابك بعضها ببعض، إلاّ أنه ليس خائر العزم على الإطلاق، فإن روحه أقوى منها في أي وقت مضى. إنّه لا يشعر بالحاجة ليحاط بالمرح، ولا ليلاحظ فوران الخمرة وليصغي إليه، ولا ليشعر بالقوة عند احتسائها. فالحيوية الداخلية تتفجّر في أعماقه أكثر قوّة وأكثر غنى من أي وقت مضى. ولقد تصوّره موزار دوماً بصورة مثالية، باعتباره حياة، وباعتباره قوّة. إلاّ أن مثاليته كانت تواجه الواقع. إنه نشوان مثالياً بنفسه إلى حدّ ما. فإذا أحاطت به كلّ فتيات العالم في تلك اللحظة، فلن يشكل خطراً عليهن؛ لأنه كما لو كان أقوى من أن يحفل بإغوائهن، لأن ملذات الواقع الأكثر تنوعاً ليست شيئاً يذكر بالمقارنة مع ما يتمتّع به في نفسه. هنا نلاحظ بوضوح ما يعني ذلك، وهو أنّ طبيعة دون جوان موسيقية، وكما لو أنّه يتحلّل أمامنا إلى موسيقا، فهو ينتشر إلى عالمٍ من الأصوات الموسيقية.

لقد سُمّي هذا اللحن بلحن الشامبانيا، وهذه التسمية دون ريب صفةٌ مميّزة له. غير أنه من المهم أن ندرك أن العلاقة بين دون جوان وهذا اللحن ليست علاقة طارئة فقط، فحياته فوّارةٌ مثل الشامبانيا. كما تصعد الفقاعات وتستمرّ في الصعود؛ فإن لذة التمتع يرنّ صداها في غليان العناصر، الذي هو الحياة. فنرى إذن أن الأهميّة المسرحية لهذا اللحن لا تأتي من الموقف، بل من إيقاع الأوبرا الأساسي الذي يدقّ هنا ويرنّ صداه في الأوبرا نفسها.

كيير كيغارد. إمّا... وإمّا، صفحة، ١٠٤ – ١٠٥.

بيرليوز.

صوتٌ نشاز

قلتُ إنني عكفتُ، في ذلك الزمن الذي تقدمتُ فيه بمسابقتي الأولى في المعهد، على دراسة الموسيقا المسرحية العظيمة؛ وكان ينبغي أن يدور قولي هذا على المسرحية المأسوية الغنائية؛ وكان ذلك هو سبب (الهدوء) الذي كنت أعجب من خلاله بموزار.

وكان لغلوك وسبونتيني وحدهما القدرة على أن يشغفا لبّي، وهذا هو سبب فتوري حيال مؤلّف دون جوان. إنّ أوبراتيه، اللتين عُرضنا في باريس في أغلب الأحيان، كانتا: دون جوان وفيغارو. غير أنّ الطليان هم الذين كانوا يؤدّون الغناء فيهما باللغة الإيطالية، وعلى المسرح الإيطالي. وكان ذلك كافياً ليكون بمقدوري أن أبرّر لنفسي بعض النفور حيال هذين الأثرين الفنيين؛ فقد كان مأخذي عليهما في نظري هو ما يبدو عليهما من أنهما ينتميان إلى مدرسة ما وراء جبال الألب (إيطاليا). وبالإضافة لذلك؛ وهذا أقرب إلى المعقول، فقد صدمني أحدُ مقاطع دونا آنّا، الذي ساق الحظ موزار ليكتب فيه لحناً منغّماً مؤسفاً، يشكل عيباً في توزيعه الموسيقي الرائع. وأعني بذلك الحركة السّريعة للحن السّوبرانو (رقم: ٢٢) في الفصل الثاني، وهو لحنٌ عميق في حزنه، حيث يظهر كلُّ شعرِ الحبّ فيه محزوناً، وذا طابع حدادي، غير أننا نجد في آخر المقطوعة علامات موسيقية مضحكة، تصدمنا بنشوزها، إلى درجةٍ يصعبُ معها أن نصدّق أنها قد تمكّنت من الإفلات من قلمِ رجلٍ كموزار. وتبدو دونا آنّا في هذا اللحن، وهي تمسح دموعها وتنساقُ فجأة إلى كلامٍ تهريجي سفيه. إن كلمات هذا المقطع هي:

ربّما تحسُّ السّماء يوماً...

(وهنا تأتي تكملةٌ لا تصدَّق، وبأردأ أسلوب ممكن:

وترأف بي).

وينبغي الاعترافُ بأن هذه طريقةٌ فريدة من نوعها، تعبّر فيها فتاةٌ نبيلةٌ مهانةٌ عن أملها بأن ترأف بها السّماء!... كان يصعب عليّ أن أغفر لموزار فظاعةً كهذه. أمّا اليوم، فأشعر أني قد أهبُ بعضَ دمي مقابل أن تُمحى هذه الصّفحة المخجلة، وبعض الصّفحات الأخرى من نفس النّوع، والتي نحن مجبرون على الإقرار بوجودها في مؤلّفاته[١].

وإذن، فلم يكن بوسعي إلاّ أن أرتابَ بمذاهبه المسرحية، وكان ذلك كافياً لإنزال ميزان حرارة الحماسة إلى درجةٍ تقارب الصّفر.

هيكتور بيرليوز، مذكّرات، ١٨٦٥ (الفصل السّابع عشر) ونجد السّخطَ نفسه في كتاب: من خلال الأناشيد، الفصل، ٢٤: «إنّها سلسلةٌ من العلامات الموسيقية الحادّة، المليئة بالصّراخ الغنائي، والنقرات الموسيقية المهذارة، النطّاطة...».

شو

دون جوان يعود إلى الأرض

ذات مساء، حضرت الراويةُ، وهي فتاة انكليزية، عرضاً مسرحياً لأوبرا دون جيوفاني في لندن. ويعيدها القطار إلى منزلها؛ وما إن تصبح في مقصورتها بمفردها، حتى تُفاجأ، ويعتريها بعض الهلع، لرؤية مسافرٍ أنيق يجلس قبالتها، دون أن تسمعه وهو يدخل، فيطمئنها ذلك المسافر: «أنا لست سوى شبح»، ويدور الحديث بينهما، فيقوده ذلك إلى الكلام عما كانت عليه حياته على الأرض: «كنت نبيلاً إسبانياً... آخر المنحدرين من عائلة تينوريو». وكان شاباً رصيناً، خجولاً، قلقاً، يتهرّب من النساء اللواتي يلاحقنه، وينشرن أنه متهتك، وذلك ما لم يكن يستحقّه الخ.... وبعد انتهاء اعترافه، تسأل الراوية عما آلت إليه شخصياتُ قصّته الأخرى.

---

(١) وحتى أنني أجد الصفة «مخجلة» غير كافية لاستهجان هذا المقطع؛ فقد ارتكب موزار ضد العاطفة، وضد المشاعر، وضد الذوق السليم، والتفكير السليم، إحدى تلك الجـرائم الأكثر فظاعة، والأكثر حمقاً، والتي يمكن ذكرها في تاريخ الفن.

لقد مات أوتافيو، ولبست آنّا ثياب الحداد من جديد، وتباهت بارتدائها حتى سن الأربعين، وبعد ذلك، تزوجت رجلاً بروتستانتياً اسكوتلاندي الجنسية، وغادرت اسبانيا. وسعت إلفيرا للزواج من جديد، غير أنها لم توفّق في ذلك، مع أنها كانت امرأةً جميلة، فكسبت معيشتها عن طريق إعطاء دروس في الغناء.

أما الفلاحة الشابة التي نسيت اسمها فقد أصبحت ذائعةَ الصّيت في مهارتها في غسل الثياب.

- ألم تكن تُدعى زيرلين؟.
- ممكن جداً، ولكن هل يمكن أن أسألك كيف تعرفين ذلك؟
- عن طريق الرواية، فلا يزال الناس يتذكّرون بصورةٍ جيدة جداً دون جيوفاني تينوريو. وهناك مسرحيةٌ عظيمة، وأوبرا عظيمةٌ تدوران عليك.
- إنك تدهشيني. فأنا أودّ حضور أحد عروضٍ هذه الأعمال الفنية، فهل يمكنني أن أسألك عما إذا كانتا تعطيان فكرة حسنة عن شخصيّتي؟
- إنهما تبيّنان أن النساء يقعن في غرامك.
- دون ريب، ولكن هل تجري الإشارة بصورة جيدة إلى أنني لست مغرماً بهن، وأني أبذل جهدي بشكل جدّي لأذكّرهنّ بالشعور بواجبهن، وأني أرفض عروضهن، دون أن أسمح لنفسي بالاستسلام لهذه العروض؟ فهل هذا الأمر واضح جيداً؟
- كلا، يا سيدي، أخشى ألا يكون كذلك. بل قد يكون الأمر على عكس ذلك، حسب اعتقادي.
- غريب، كم يلتصق الاغتيابُ بسمعتك! وعلى هذا الأساس، فأنا معروف وممقوتٌ باعتباري متهتكاً!
- أوهّ لست ممقوتاً، لأؤكد لك، فأنت شعبيٌ جداً، وقد يشعر الناس بخيبةِ أملٍ كبيرة، إذا عرفوا الحقيقة.

- هذا ممكن جداً، فإن نساء أصدقائي، عندما كنت أرفض الهروب وإياهن، ويصل بي الأمر إلى حدّ تهديدهن بقول كل شيء لأزواجهن، إذا لم يكففن عن ملاحقتي، كنّ ينعتنني بالبلاهة، ولعلّك ترين رأيهن؟

فقلت: - كلا، غير أنني لا أدري ماذا أصابني آنذاك، فلم أكن معه مفس المرأة التي أكونها مع الرّجال الآخرين، وقدّمت يدي وقلت:

«لقد كنت على حق، فهن لم يكنّ نساء حقيقيات، فلو كنّ يعلمن ماذا يترتّب عليهن من التزامات، لما تقدّمهن بعروضهن لرجل، غير أني- أني- أني أحبّ...»، وتوقفت، وقد أصابني بالشلّل بريق الدهشة التي رأيتها في عينيه.

فهتف:

- وحبي لشبحي! ألا تعلمين يا سيدتي بأنه لم يُعرف عن الفتيات الانكليزيات أنهن يبحن بحبّهن لرجل مهذب في القطار، أثناء الليل، دون أن يدعوهن أحدّ لذلك؟

- أعلم ذلك جيداً. ولكن فليكن ما يكون؟ فمن البدهي أنني ما كنت لأفعل ذلك، لو لم تكن شبحاً، غير أني لا أستطيع شيئاً حيال ذلك. فلو كنت موجوداً في الواقع، لأجبرتك على حبي برغم برودتك.

- هذا بالضبط ما كنّ يقلنه لي حرفياً- غير أنهن كنّ يقلنه بالإسبانية!..

ج.ب.شو «دون جيوفاني يفصح عن نفسه، ١٨٨٧، في مجموعة: قصص قصيرة، مقتطفات ونماذج، لايبزغ- باريس، ١٩٣٥ صفحة ١٠٠- ١٢٥ (المقطع السابق، صفحة ١٢٣- ١٢٤) (الترجمة للمؤلف).

جويس

دون جيوفاني في أوليس

أحلام اليقظة حول اللحن الثنائي: أعطني يدك والذي يجب أن تغنّيه مولي قريباً، وظهور القاضي الحجري الذي يحكم على بلوم بالموت، وتجلّي الأم الميتة

التي تكرّر على مسمع ستيفن: أعلن توبتك، كصدى لمقاطع التوبة في الخاتمة الموسيقية، كل هذه الأمور تدلّ على أن أوبرا دون جيوفاني تمارس، في رواية جويس، حضوراً منتشراً، يتوزّع على أبطالها الرئيسيين الثلاثة:

... إنّها تنغّم وهي تسرّح شعرها لحن: أريد وقد لا أريد.. كلا، بل تردّد: قد لا أريد وليس .. وتتفحّصُ نهاياتِ شعرها لترى إن كان متشقّقاً وتقول: إني أرتجف قليلاً. فأية نغمة موسيقية ترافق هذا الجملة الثالثة: إنّها نغمةٌ مؤثرة، مثل زقزقة القبّرة. مثل تغريد عصفور السُّمّن، وهناك كلمة سُمّن التي تعبر عن ذلك.

* * *

الحاجب مُحضر الجلسة، بصوت مرتفع – نظراً لأنّ ليوبولد بلوم الذي ليس له مكان إقامة ثابت، هو مفجّر ديناميت مُثبت، ومزوّر، وزوج لامرأتين، وقوّاد، وزوج مخدوع، ويشكّل خطراً عاماً على مواطني مدينة دَبلن، وفي جلسة محكمة الجنايات هذه، ونظراً لأن السيّد المبجّل جداً... (فضيلة السّير فريدريك فوكينر، كبير قضاه دبلن، يرتدي لباسَه القضائيّ الرمادي والحجري اللّون، وله لحيةٌ مثل لحية الآمر، يقف عن مقعده، ويحمل على ذراعيه صولجاناً للعدالة على شكل مظلّة، ويخرج من جبينه، بشكل يثير الدهشة، قرنا كبش منقوشان).

المحامي العام – سأضع حداً لتجارة الرقيق الأبيض هذه، وسأطهّر دبلن من هذا الوباء المثير للاشمئزاز. إنه لأمرٌ مشينٌ! (يعتمر الطاقية السّوداء) أيها السّيد نائب العمدة، فليؤتَ به من مقعده الذي يجلس عليه، وليُعتقَل في سجن مونجوا ليحجز فيه خلال المدّة التي يرتئيها جلالته، وذلك ليُشنق فيه حتى الموت.

* * *

الأم، وعيناها تقدحان شرراً – أعلن توبتك! أوه، نار الجحيم!

الأم تلوي يديها ببطء وتئن من اليأس- آه يا قلب يسوع القدّوس، ارأف به، خلّصه من الجحيم، أيها القلب الإلهي القدّوس!

ستيفن - كلاّ! كلا! وكلا!

جيمس جويس، أوليس، ١٩٢٢، النصّ المترجم في دار غاليّمار للنشر ١٩٤٨، صفحة: ٩٢، ٤٥١، و٥٢٠- ٥٢١.

جوف.

دون جوان.

إني أصغي إليك، أيها النشيد العميق جداً، وقد عدتُ
من بيت الموتى الأشدّاء.
بعد أن قاسيتُ من فقدان الجسد، وفقدان كلّ فعل
بعد أن فقدتُ الجنّيّ الأبيض، ذا الجنس القاتم
بعد أن صافحتُ الزائرَ الحجريّ.
أيّها الجنيّ، أيّها الطفل الرقيق، ارأفْ بشقائي
فلقد بحثت عنك في أكثر المياه سواداً
أظنّ أن فجرك أجمل، وأن عينيّ
تنظران إلى أبعد، وأنّ الفتنة أقوى وأن الجنس
أكثر قتامةً، وأنّ الموت أكثر سطوعاً
بالنسبة لعظام المقابر السّحرية القديمة
التي يعيدها الجبل - وأن شقائي
كبير - وأن نور الأسرار العظيمة
مع أبطال الحياة والموت المرسومين
قد نشأ في قلبي على الأقل، وقد كُشف بالقول
عندما تمسك بي يدُ الزائر الحجري

بيير جان جوف، كيري (لحن كيرياليْسون: يا رب ارحم)، ١٩٣٨: صفحة: ٣٦٦- ٣٦٧.

جوف.

آنّا، شخصيّة أوبرا دون جيوفاني العاطفية الكبرى

في المسرحية، يختلط أولُ حبٍّ بالموت بصورة مباشرة. أو أن المسرحية تُبنى أيضاً، في مغامرة دون جوان، على هذا الحدث الكئيب، حبّ دونّا آنّا.

نحن نعرف التفسير الذي قدّمه أ.ت أ. هوفمان لهذا الحب. فدونّا آنّا هي بالنسبة لدون جوان قلبُ الشهوة، والموضوعَ الأنثويّ بين كافة الموضوعات الأخرى. ودون جيوفاني وآنّا هما كائنان بشريان، قُدّر لكل منهما أن يكون للآخر، غير أنّهما يلتقيان بعد فوات الأوان. فهو يمتلك قوة شيطانية، وهي المرأة التي تسمّيها رومانسية هوفمان «المرأة السّماوية» والتي لم يكن للشيطان تأثيرٌ فيها.. بالنسبة لنا، فإن هذا الطرح يقتضي أن يُلقى عليه الضّوء، بواسطة صورة أخرى هي صورةُ الآمر. فمن البديهي أن تكون دونا آنّا مرتبطة ارتباطاً عميقاً وبعيداً بالأب. والأوبرا بكاملها ستتشهد على ذلك. إنه أمرٌ بدهيٌّ مسرحياً، وبدهيّ موسيقياً. والعنف الذي لا مسوّغ له في الظاهر في لحن: اهرب، أيها القاسي! وضياع موضوع الحنان الذي يعود للتسلّل بعد ذلك، هذه الأمور تفيدنا حول هذا الموضوع بصورة أفضل من أيّ حديث آخر. فليس هناك وجهٌ أمومي بقرب دونّا آنّا، إنها تقريباً بلا أم، وتعيش مع الأب، ومن أجل الأب. وعندما تُفلتُ من مضاجعات المغوي، فهي لا تقوى على احتمال نظرة الأب. ويمكننا أن نفسّر رحيلها الغريب، قبل المبارزة تماماً، على أنه هرب، فهي تترك الأب في خطر، وتعود فيما بعد حاملة الشعورَ الحادّ بالذنب، لأنتها تركته في خطر. إن هذا المرأة، المرتبطة لا شعورياً بالأب، قد نسبت إلى الرجل رغبتها في أن تُغوى، في أن تُغتصب، في نفس الوقت الذي تشعر فيه تجاه المغوي، ذلك الخصم غير الجدير بالأب، بالحب-الحقد الذي لن تقدر على الشفاء منه. إنها تستنجد بالاغتصاب، فالاغتصابُ سيميتُ الشخص الذي تحبّه، فتموت هي من جرّاء ذلك. وتكون آنّا، من خلال قرارها الحاسم هذا، كاملةَ الصفات، ومخلّصةً ويمكن القول: نقيّة. والأمر الذي تسمح

لنفسها أن تراه في أعماقها إذْ أن سرّها يبقى مكتوماً بأكمله) هو فقط فكرة الانتقام، التي ليست شيئاً آخر سوى حاجتها لتدمّر كل ما يتعلّق بالموقف المليء بالإثم.

إن دونا آنّا هي شخصيّة أوبرا دون جيوفاني العاطفية الكبرى، فبهذه الشخصية وحولها، تؤدّى مأساة دون جوان الأساسية، وهي التي تحمل الألم والجنون والعجز، غير أن تطوّرها هو تطورُ الشاهد على الخطيئة في البداية، وتطوّر العقاب بعد ذلك.

بيير جان جوف – دون جوان موزار، فيريبور وباريس، إيغلوف، ١٩٤٢، صفحة ٦٨- ٧١ (من الفصل الأول، المشهد الثالث).

باتاي

كما لو أن السّموات كانت تفتح أبوابها

سألجأ مرة أخرى إلى الموسيقا، لأعبّر عن الحركة التي تنطلق من الابتهاج (من تهكّمه السّعيد الصاخب) إلى لحظة التمزّق.

إن أورا دون جوان لموزار (التي أتصدّى لها بعد كيير كيغارد، والتي سمعتها- مرةً على الأقل- كما لو أن السّماء كانت تفتح أبوابها- وذلك في العرض الأول فقط كما كنت أتوقّع- ن الأعجوبةَ لم تعدْ تفعلُ فعلها)، وتعرض لحظتين حاسمتين- في اللحظة الأولى، نلاحظُ وجودَ القلق (الآمر قد دُعي إلى العشاء)، ولكن دون جوان يغني:

عاشت المرأة! عاش النبيذُ الفاخر! المجدُ والقوة للإنسانية.

وفي اللحظة الثانية، يجيب البطل، وهو يمسك بيد الآمر الحجرية- اليد التي تجمّده- يجيب وهو متعجلٌ للتوبة (قبل أن يسقط مصعوقاً، بردّه الأخير):

كلا ، أيها الشيخ المتبجّح!

إن الثرثرةَ التافهة – البسيكولوجية - بصدد «الدونجوانية» تدهشُني وتقزّزني، فليس دون جوان في نظري، الذي لم يعد ساذجاً، إلا تجسيداً شخصياً للاحتفال، وللعربدة المرحة، التي تُنكر وتقلب العوائق بشكل رائع).

جورج باتاي، التجربة الداخلية، باريس، ١٩٤٣، غاليّمار، صفحة: ١٢١.

بلانشو

في أعماق الأسطورة لغزُ التمثال الحجري

من أين يأتي دون جوان بلانشو هذا، ذلك البطلُ المرحُ والذي يجعله بلانشو يواجه «آنّا ندّه» إن لم يكن يأتي من عند موزار؟ هل يأتي من عند دون جيوفاني موزار الذي قام بمراجعته هوفمان وجوف؟

... لا شيء أكثر مرحاً من دون جوان، ولا شيء أكثر «عافية» منه كذلك، كما تقول ميشيلين سوفاج؟ إنه بطل رائع حقاً، رجلُ نِزالٍ بالسّيف، رجلُ شجاعة، رجل يُدخِل إلى الليل حيويةَ النهار ونشاطه، إنّما لديه نقطةُ ضعف، إذا اعتبرناها كذلك، وهي حكمٌ مسبق قاطع: فهو يريد أن يكون شهوةً وحرية معاً، حريةً مشتهية. وهو الرجل الذي يبقى خفةً وفعلاً سامياً، وهيمنة من خلال ثقل سحره والنتيجة هي الآمر، والآمر هو لقاء العاطفة، التي تغدو برودةَ الليل، ولا شخصيّته. ذلك الليل الحجري الذي تنجح في فتحه شهوةُ أورفيوس المغرّدة.

ألأنه وجد نفسه بمواجهة آنّا، معادلته، ألأن حريته انهارت أمامها؟ ألأنه كان يمكن أن يلقى إيزولده التي تصنع منه تريستان(١) في شخص آنّا، هذه الغامضة كاللغز؟ يمكننا على الأقل أن نقول إن الآمرَ، والموعدَ مع الآمر، هو الموعد مع مكان الشهوة الذي يهيم فيه تريستان، مكانٌ هو شهوةُ الليل، إلا أنّه ليلٌ خالٍ بالضرورة، بالنسبة لمن يريد الاحتفاظ بالهيمنة الشخصية كاملة، ليلٌ يعارض لا شخصيّة، الحجر وبرودته، بذلك الذي يهاجمه بالسّيف، وبإشارات التحدي والسلطة.

إن كل ليالي دون جوان تتجمّع في تلك الليلة التي لا يرغب فيها، والتي يريد فقط أن يقاتلها، فهو حتى النهاية رجلُ المبادرة، في ذلك المكان الذي يسود فيه الإفراط والتردد مع ذلك.

---

(١) تريستان وإيزو (أو إيزولده) هي أسطورة من أساطير العصر الوسيط عُرفت بنصوصها المروية العديدة الفرنسية والأجنبية، وهي قصة حبٍّ لا يعبأ بالعوائق التي تعترضه ويتغلب عليها إلخ.. (المترجم).

وجديرٌ بالملاحظة أن الأسطورة التي تشكّلت في عالم مسيحي، كان كلّ شيء يدعو فيه، بمواجهة إنسان اللّذة الأرضية، إلى تجسيد القدرة النهائية التي تمسك به بحضورها العظيم روحياً، هذه الأسطورة قد صنعت من صورة التعالي هذه شيئاً بارداً، ومرعباً بالتأكيد، ولكنه مرعبٌ ببرودته، ولا واقعيته الخالية.

وهذا لا يعني أن أسطورة دون جوان هي في النهاية أسطورةٌ ملحدة، إلا أنّ ما يلتقيه دون جوان هو أبعد من العالم الآخر. إن ما يلتقيه ليس القدرة الكلية، وهو لقاءٌ يروقه في جوهره، هو رجلُ السلطة المحاربة، والشهوة المقاتلة. إنه ليس أقصى حدود الممكن، بل غير الممكن، هزّة غياب السلطة، وإفراط الليلة الأخرى المتجمّد. هناك دوماً في أعماق الأسطورة لغزُ التمثال الحجري الذي ليس هو الموت فحسب، الموت المسيحي – الذي هو لا شخصيّة كلّ علاقة، وهو خارج العالم المادي ذاته، والمأدبة الأخيرة مع الآمر، ذلك الاحتفال الأنيس الذي يستعيرُ بصورةٍ تهكميّة شكل الحياة الراقية في اجتماعيتها، تمثّل تحدي دون جوان الذي عزم على معاملة (الآخر) كما لو كان هذا (الآخر) لا يزال الشخصَ نفسه، دون أن يقبل بأن يحدس، من خلال هذا (الآخر) الذي تتعذّر إقامةُ أية علاقة معه مهما تكن، أن يحدس بما استبعده هذا الآخر بصورة أكيدة من تعاملٍ مع الكائنات، بسبب تحيّز رغبة دون جوان المبتورة. أمّا الآن، فإن ما يمسك به هو يدٌ باردةٌ وما يلمحُه، وهو الذي اختار ألا ينظر إلى الوجه العاري للكائنات المتمزّقة، ما يلمحه هو الفراغ الذي هو إذن ذلك العري..

موريس بلانشو، «أورفيوس ودون جوان وتريستان» الحديث اللانهائي، باريس، غاليّمار: ١٩٦٩، صفحة ٢٨٢- ٢٨٤.

* * *

ملحقات

فهرس النّصوص

لا يمكن الإحاطة بالمجموع الوثائقي بكليّته، وقد أبقيتُ على النّصوص التي قرأتها وحسب. وسنجد عناوين أخرى في ثبت المراجع العامة، التي سنذكرها فيما بعد. وقد تمّ استبعاد النصوص التي ليست لها علاقة وثيقة بأسطورة دون جوان.

١ – في المسرح:

تيرسو دومولينا مغوي أشبيليا والزائر الحجري ١٦٣٠.

(نسبة مسلّم بها عموماً)

سيكوغنيني المزيف الزائر الحجري، ١٦٤٠ – ١٦٥٠ (لقد أثبت غروس أن المسرحية ليست لسيكوغنيني وأنها كانت موجودة قبل عام ١٦٤٠، أو على الأقل أنها سيناريو مستمدّ من المسرحية الإسبانية).

سيناريو مغفل الزائر الحجري، ربما في أواسط القرن السابع عشر.

سيناريو مغفل الكافر المصعوق، ربما في أواسط القرن السابع عشر.

(هذه النصوص الثلاثة نجدها عند ماكشيا، انظر ثبت المراجع).

سيناريو مغفل الزائر الحجري، منتصف القرن السابع عشر؟

(نجده عند بيتراكون في كتابه: الملهاة المرتجلة، نابولي، ١٩٢٧).

دوريمون المأدبة الحجرية أو الابن المجرم، ليون، ١٦٥٩.

فيلييه المأدبة الحجرية أو الابن المجرم، باريس، ١٦٦٠.

(مثّلت في باريس).

(الموسيقى الإيطالية مفقودة، وهي معروفة عن طريق الرواية أما الموسيقى الفرنسية فهي من تأليف غوليت، في مطلع القرن الثامن عشر، ونجدها عند ماكشيا).

موليير دوم جوان أو المأدبة الحجرية، ١٦٦٥.

روزيمون المأدبة الحجرية الجديدة أو الكافر المصعوق، باريس، ١٦٦٩.

ف. أكسيايولي الكافر المدان، دراما موسيقية، روما ١٦٦٩ (الموسيقى مفقودة وهي من تأليف ميلاني).

ت. كورني المأدبة الحجرية، باريس، ١٦٧٧.

(صياغة جديدة منظومة شعراً لمسرحية دوم جوان موليير، تضيف وجوهاً نسائية، وتحذف مشهد الفقير، الخ).

أ. دو كوردوفا الانتقام في المقبرة، في الثلث الثالث من القرن السابع عشر.

(موسيقا نشرت في القرن العشرين، وأعيد نشرها عند ا. باكيرو، انظر ثبت المراجع).

ت. تشادويل الفاسق، لندن، ١٦٧٦.

أ. بيروكشي الزائر الحجري، نابولي، ١٦٩٠.

(و. بيرودارکا المزيف) (إعادة صياغة النص الأول عام ١٦٧٨).

لوتيلييه المأدبة الحجرية، باريس، ١٧١٢.

أوبرا هزلية) (ثلاث نصوص موسيقية، في النشرة الوطنية، طبعة أعلن عنها م. سبازياني).

أ. دوزامورا ما من مهلة إلا ويحين أجلها، وما من دين إلا ويدفع، أو الزائر الحجري، مدريد، ١٧١٤.

غولدوني دون جوان تينوريو أو المتهتك، البندقية، ١٧٣٦.

غلوك دون جوان، باليه، فيينا، ١٧٦١.

(النص بالفرنسية لمعلم الرقص ج. أنجيوليني).

الأوبرات

(اسم مؤلف المغناة بين قوسين حين يكون اسماً معروفاً)

كاليغاري(؟)	الزائر الحجري، مسرحية مرحة من أجل الموسيقى، البندقية، ١٧٧٧.
ريغيني (بورتا؟)	الزائر الحجري أو المتهتك، مسرحية مأسوية هزلية، براغ وفيينا، ١٧٧٧
تريتو (لور نزي)	الزائر الحجري، ملهاة من أجل الموسيقى، نابولي، ١٧٨٣.
ألبيرتيني (؟)	الدون جيوفاني، وارسو، ١٧٨٤.
فابريزي (لورنزي)	الزائر الحجري، روما، ١٧٨٧.
غاردي (فوبا)	الزائر الحجري الجديد، مسرحية مأسوية – هزلية، البندقية، كارنافال، ١٧٨٧.
غاردي (فوبا)	الزائر الحجري الجديد، مسرحية مأسوية هزلية، البندقية كارنافال، ١٧٨٧.
غازانيغا (برتاتي)	دون جيوفاني أو الزائر الحجري، البندقية، كارنافال ١٧٨٧. (وقد أعيد تقديمها عام ١٩٧٣ في سيينا وعام ١٩٧٦ في لوغانو، في الإذاعة السويسرية- الإيطالية).
موزار (دابونت)	دون جيوفاني، براغ، ١٧٨٧.
ك. مارينللي	دون جوان أو الضيف الحجري، فيينا، فيينا ١٧٨٣ (اقتباس مثير عن موليير في مسرح التهريج في فيينا).
ريفيير	المأدبة الحجرية الكبرى، مشاهد معرضية، باريس ١٨١١.
ش. غراب	دون جوان وفاوست، فرانكفورت، ١٨٢٩.
بوشكين	الزائر الحجري، سان بطرسبورغ، ١٨٣٠.
موسّيه	حفلة نهارية لدون جوان، باريس، ١٨٣٣.

بلازدوبوري

(هـ. فيرنر–المزيف) العشاء في منزل الآمر، باريس، ١٨٣٤.

الكساندر دوما دون جوان دوما رانا، أو سقوط ملاك، باريس، ١٨٣٦.

ا. دوغوبينو وداع دون جوان، باريس، ١٨٤٤.

ج. زوريلا دون جوان تينوريو، مدريد، ١٨٤٤.

ن. لونو دون جوان، شعر مسرحي، ١٨٤٤، نشرت بعد وفاة المؤلف عام ١٨٥١.

ج. لوفافاسور دون جوان رجل عجوز، نشرت في مجموعة: تمثيليات التهريج، والتمثيليات الأخلاقية، باريس، ١٨٤٨.

بودلير نهاية دون جوان (مشروع كتاب)، عام ١٨٥٣؟
نشرت بعد وفاة المؤلف، باريس، ١٨٨٧.

و. جوردان دون جوان، مسرحية خيالية، باريس، ١٨٥٥.

أ. تولستوي دون جوان، سان بطرسبورغ، ١٨٦٢.

د. لافير دان دون جوان مهتدياً ومسرحية في سبعة فصول، باريس ١٨٦٤

ج. إيكار دون جوان ٨٩، باريس ١٨٨٩.

ب. أوديل تمثال الآمر (تمثيلية إيمائية). باريس، ١٨٩٢.

و. ومانجان

ج. ريشوبان «الدونجوانيات»، في المسرح الخيالي، باريس، ١٨٩٦.

هـ . لافودان مركيز بريولا، باريس، ١٩٠٢.

و. ك برناردي دون جوان، برلين، ١٩٠٣.

ج.ب.شو الرجل والرجل المتفوق، ١٩٠١-١٩٠٣، ترجمها إلى الفرنسية آمون، باريس، ١٩١٢.

و. ÷. ميلوتش مشاهد من دون جوان، ١٩٠٦، نشرت بعد وفاة المؤلف في:

المؤلفات الكاملة، الجزء الرابع، باريس، ١٩٤٥.

ج. مونيه – سولي شيخوخة دون جوان، باريس، ١٩٠٦

هــ. دورينييه هموم سغناناريل، باريس، ١٩٠٨.

ل. أوكرينكا المضيف الحجري، ١٩١٢، ترجمها من الأوكرانية إلى الفرنسية و .فيتوشنكا، ١٩٧٢ (لم تنشر).

أ.روستان أخر ليالي دون جوان، باريس، ١٩٢١.

هــ. لونورمان الإنسان وأشباحه، باريس، ١٩٢١.

ر.ديل فال أنكلان ثياب المتوفى (فصل واحد) مدريد، ١٩٢٥.

م. دوغيلديرود دون جوان أو العشاق الخياليون، ١٩٢٨، في مجموعة: مسرح، الجزء الرابع، باريس، ١٩٥٥.

م. دو أوناموندو الأخ جوان أو العالم مسرح، ملهاة قديمة جديدة مدريد. ١٩٣٤.

و. فاهورفات دون جوان يعود من الحرب، فيينا، ١٩٣٥، ترجمها إلى الفرنسية ر. سوريل في مجموعة: الليل الإيطالي، باريس ١٩٦٧.

س.ا. بوجيه إخفاق دون جوان، باريس، ١٩٤٤.

س. ليلار المغوي أو ملاك الشيطان، باريس، ١٩٤٧.

ش. برتان دون جوان، بروكسل، ١٩٤٧.

آ أوبي رجل الرفات، باريس، ١٩٤٩ (وهذا هو النص الثالث بعد مسرحية: دون جوان، ١٩٣٤، ومخادع أشبيليا، ١٩٣٧).

ب. بريشت دون جوان موليير، اقتباس، ١٩٥٢، في منشورات ستوكه الجزء الثاني عشر، فرانكفورت، ١٩٥٩.

م. فريش دون جوان أو. حب الهندسة، فرانكفورت، ١٩٥٣، النص الثاني الذي روجع عام ١٩٦١، وقد ترجمه إلى الفرنسية هــ بيرجورو، باريس، ١٩٦٩.

ج. أنري تيار الهواء، باريس، ١٩٥٥.

هـ. دو مونتير لان دون جوان، باريس، ١٩٥٨.

ر. فايان السيد جوان، باريس، ١٩٥٩، في طبعة: مؤلفات الجزء الرابع. لوزان، ١٩٦٧.

و. بيروليه نهاية دون جوان، ١٩٧٧ (نص لم ينتشر).

٢ – القصص.

ا. ت. ا. هوفمان دون جوان، ١٨١٣.

ترجمها إلى الفرنسية هـ. إيغمون، ١٨٣٦ وأعيد نشرها في مجموعة: حكايات ورسومات، باريس ١٩٥٦، الجزء الأول.

بايرون دون جوان، لندن، ١٨١٩-١٨٢٤، الترجمة الفرنسية ل. ديجون، باريس، ١٩٧٤.

موسيه نامونا، باريس، ١٨٣٢.

ميريميه أرواح المطهر، باريس، ١٨٣٨.

غوتييه مهزلة الموت، باريس، ١٨٣٨.

موسيه إيميلين، باريس، ١٩٣٧.

ج. ساند قصر ديزيرت، باريس، ١٨٤٧.

ج. ساند ليليا، باريس، ١٨٣٩ (النص الثاني المزيد في طبعة عام ١٨٣٣)

فلوبير إحدى ليالي دون جوان (مشروع كتاب)، ١٨٥١، (نشرت بعد وفاة المؤلف).

ف. مالفي مذكرات دون جوان باريس، ١٨٥٢.

إ. موريكه موزار في الطريق إلى براغ، ١٩٥٦.

فيلييه دوليل آدم «هيرموزا» في مجموعة الأشعار الأولى، ١٨٥٦-١٨٥٨، ليون، ١٨٥٩.

ج. ب. شو دون جيوفاني يفصح عن نفسه، ١٨٨٧، في مجموعة: قصص قصيرة، مقتطفات ومنتقيات، طبعة باريس ولايبزيغ ١٩٣٥.

م. **مونتيغو** دون جوان في ليسبوس، باريس، ١٨٩٢.

هـ. روجون سيرموند، باريس، ١٨٩٥.

أبولينير الدونجوانات الثلاثة، باريس، ١٩١٥ (انتقاء وتركيب) في مجموعة: مؤلفات نثرية، طبعة ديكودان، باريس، بلبياد، ١٩٧٧، الجزء الأول.

م. **زيفاكو** دون جوان والملك العاشق، باريس، ١٩١٦.

ازورين دون جوان، مدريد، ١٩٢٢ (دون جوان ممثل ثانوي تحوله الخاتمة إلى شخصية فرانسوا داسيز).

يلتبي دون جوان، باريس، ١٩٣١

ك. كابيك «اعتراف دون جون» في مجموعة: قصص مختلفة، براغ، ١٩٣٢، ترجمه عن التشيكية م. بوليت، لوزان، ١٩٦٩.

ف. جيرا حوار البندقية، براغ، ١٩٤٥، ترجمة عن التشيكية ترجمة لم تنشر هـ. جيشوفاوم. ا.باكيرو.

م. **جواندو** دون جوان، باريس، ١٩٤٨.

ر. **ل. دي فوريه** «اللحظات العظيمة لأحد المغنين»، في مجموعة: غرفة الأطفال قصص، باريس، ١٩٦٠.

ج. تورينت باليستير دون جوان، برشلونه، ١٩٦٣ (رواية: دون جوان وليبوريلو في باريس. (١٩٦)).

ب. بيليغران مقطوعة موسيقية قصيرة للجسد والقلب، باريس، ١٩٦٨، (دون جوان في إكس أن بروفانس).

م. **بيتور** أغنية من أجل دون جوان، ديجون، ١٩٧٥

* * *

ثبت المراجع

١ – ثبتات المراجع وفهارس النّصوص

ا. ا. سينغر — ثبت مراجع موضوع دون جوان، نصوص ونقد في نشرة جامعة غربي فرجينيا.
وهو يحتوي ٤٣٠٣ عدداً؛ وهذا يدل على ضخامة هذا العمل، ويمكن أن يعاب عليه أنه ليس منتقى على نحو كاف.
وهناك إضافات ترد في: أوراق فقه اللغة في جامعة غربي فرجينيا، ١٩٦٩، ١٩٧٠، ١٩٧٣.

ل. وينشتين — تحولات دون جوان، ستانفورد، ١٩٥٩، وهو ثبت مراجع، وفهرس نصوص (منتقى)، صفحة: ١٧٧- ٢١٤.

ا. فرينزل — نصوص من الأدب العالمي، شتوتغارت، ١٩٧٠، صفحة: ١٥٤– ١٥٩.
وانظر أيضاً ا. ف. هيس في مجموعة: دراسات خاصة رقم ١، حول المغوي.

٢ – دراسات عامّة

١ – في التاريخ:

ج. جاندارم دو بيفوت — - أسطورة دون جوان. تطوره في الأدب منذ الأصول الأولى إلى المرحلة الرومانسية، باريس، ١٩٠٦.
- المؤلف نفسه، ولكنه مختصر، ويمتد تاريخياً حتى مطلع القرن العشرين: باريس: ١٩١١.

ل.وينشتين تحولات دون جوان، ستانفورد، ١٩٥٩.

وهذه الدراسة، التي أشرنا إليها سابقاً، لأنها تحتوي فهرساً للنصوص المروية، هي دراسة إجمالية من تيرسو إلى مونتيرلان، وهي تقدم أفكاراً ممتازة حول تنويعات الموضوع.

ف. مونش دون جوان، مسرحية من المسرح الأوروبي، **مجلة الأدب** المقارن – عدد تشرين الثاني – كانون الأول، ١٩٦١.

ا. باكيرو دون جوان وتطره المسرحي، الشخصية المسرحية في ست مسرحيات إسبانية كوميدية، جزءان، مدريد ١٩٦٦.

وتتجلى فائدة هذا المرجع في نشر المسرحيات الإسبانية بنصّها الكامل أكثر مما تتجلّى في دراساته الموجزة.

ل. بينزولت الموت متخذاً شكل زائر، أسطورة شعبية ونموذج، هلسنكي، ١٩٦٨، مرجع أساسي بالنسبة لتاريخ الأسطورة السابق: أي لموضوع دعوة الميت الفولكلورية.

٢ – دراسات نقدية:

و. رانك دون جوان. دراسة حول البديل، ١٩٢٢، ترجمها عن الألمانية س. لوتمان، باريس، ١٩٣٢.

م. سوفاج حالة دون جوان، باريس، ١٩٥٣.

وهي دراسة جديدة، وتدل على سعة اطلاع، وتتركز بصورة رئيسية على تجربة البطل الزمنية، ولكن ليس على هذه التجربة وحدها.

ج. تورنيت باليستر دون جوان الذي عومل وأسيئت معاملته. المسرح الإسباني المعاصر، مدريد، ١٩٥٧، مقالة جديرة بالتقدير لمؤلف رواية بعنوان دون جوان حول بعض نماذج دون جوان الإسبانية: مثل: غوييو، أونامونو...

ج. ماكشيا حياة دون جيوفاني المغامرة وموته، بادي، ١٩٦٦، أعيدت طباعتها في توران، ١٩٧٨، وأضيفت إليها «لائحة بالمراجع»، وهي مؤلّفٌ لا بد منه. ومعه إحدى أفضل الدراسات التي كتبت حول الموضوع، وتجمع النصوص والسيناريوهات الإيطالية في القرن السابع عشر، والتي روجعت على المخطوطات.

هـ . غنوغ الوجود المسرحي لدوان جوان – النموذج والفن الأدبي، ميونيخ، ١٩٧٤، وهو مؤلف يقيم علاقة ضرورية بين البطل والفن المسرحي، ويحلل بالتتابع النصوص المسرحية الرئيسية من تيرسو إلى فريش.

أو بليك (مجلة) الأعداد ٤ و ٥ من هذه المجلة، باريس، ١٩٧٤، أعيدت طباعتها في مجلد واحد عام: ١٩٧٨.

مجموع مفيد من النصوص والدراسات.

ب. ويتمان دون جوان، عرض وتفسير، دارمشتتات، ١٩٧٦. مجموعة من المقالات، أو الفصول لثلاثين مؤلفاً أوروبياً، وأمريكياً تهدف لإعطاء نظرة شاملة عن أعمال البحث المعاصرة (١٩٢١ – ١٩٧٤)، وهناك مراجع مختارة صفحة: ٤٢٩-٤٣٩.

٣ – دراسات خاصّة

يقتصر هذا القسم على بعض العناوين المستخدمة، والتي لا تزال مفيدة بما يتعلق بنماذج دون جوان الثلاثة الكبرى، وبعض هذه العناوين يقدّم إضافات مرجعية حديثة.

١ – حول المغوي.

و. مينندز بيدال (مؤلف جماعي) الدراسات الأدبية، مدريد، ١٩٤٩. مع ثبت مراجع عن تيرسو، وفهرس نصوص لدون جوان من إعداداً. أ.ف. هيس، صفحة: ٧٨١. – ٨٨٩

ش أوبرون «دون جوان تيرسو دومولينا، دراسة تفسيرية»، النشرة الأسبانية، باريس، ١٩٥٧

ب غينون تيرسودومولينا: مفسد أشبيليا، نشير إلى هذا الكتاب للمدخل الهام لهذه الطبعة، ولترجمة مسرحية المغوي (مسرحية تيرسو)، باريس ١٩٦٢.

س. موريل عالم تير سودومولينا المسرحي، بواتييه، ١٩٧١.

ا. مولر –بوشا «موضوع تيرسو، ونهاية دون جوان»، في: الأدب الإسباني في عصره الذهبي، (تحية لفريتز شولك)، فرانكفورت، ١٩٧٣.

م. مولر «أوديب مخادعاً ونظرية القناع، مقالة تعتمد على دراسة نقدية – نفسية من تأليف: د.ج.ا (=تيرسو)»، أعمال جامعة تولوز – لوميراي، المجلد الخامس، ١٩٧٧.

وللمؤلف نفسه مقالات أخرى سيجري نشرها.

٢ – حول دوم جوان موليير.

يزوّدنا المجلد الخامس لمؤلّفات موليير، طبعة ج.و.ف .G.E.F. باريس، ١٨٨٠، وفي ملحقه، ببعض الوثائق المعاصرة: بمقالة هجائية هي: الملاحظات لروشمون، وبردود على هذه الملاحظات، وكذلك ببرنامج إعلاني «لعرض المسرحية في الريّف الفرنسي»، (في غرونوبل؟)، وهو برنامج يفاخر «بالآلات الرائعة والتغيرات المسرحية العظيمة في مسرحية المأدبة الحجرية» ويقدّم دليلاً تفصيليّاً يؤكد بعض التعديلات التي أُجريت عليها بالقياس إلى النصّ الذي نعرفه.

ج. جاندارم دوبيفوت المأدبة الحجرية قبل موليير، باريس، ١٩٠٧، ويقدم فيها نصي دوريمون وفيلييه.

ا. بالماس أسطورة دون جوان في القرن السابع عشر في فرنسا الجزء الأول – النص الأول، ميلانو، ١٩٧٧.

بالإضافة إلى نصوص دوريمون وفيلييه. نقدم نص

روزيمون، ١٦٦٩، الجزء الثاني – ولادة وتطور الأسطورة في سيناريو روزيمون، المرجع السابق.

ل. مارانيني موت دون جوان وملهاته، بولونيا، ١٩٣٧.

آ. **فيلبيه** دوم جوان موليير، مسألة في الإخراج المسرحي، باريس، ١٩٤٧.

ب – بينيشو أخلاقيات العصر العظيم (القرن السابع عشر، عصر لويس الرابع عشر) باريس، ١٩٦٣ (الصفحات ١٧٥-٣٤٣ - حول دوم جوان).

ج. شيرير حول دوم جوان موليير، باريس، ١٩٦٧.

ر. **أورفيل** دوم جوان موليير، فنّ مسرحيّ يقطع مع الماضي، باريس ١٩٧٢ (انظر صفحة ٦٧-٨٠) حول تبدلات نص موليير في القرن السابع عشر. وحول المسألة نفسها، انظر، ج، كوتون، طبعة مؤلفات سوليير، باريس، بليياد. ١٩٧١، الجزء الثاني، الصفحة: ١٢٨٩ وما بعدها).

ج. سانديه دوم جوان، حسب إخراج ب. شيرو المسرحي لها، باريس، ١٩٧٦.

ج. هوسل ملهاة موليير «دوم جوان هايدلبرغ»، ١٩٧٨.

كل. رايثار الرمز والشيطان. مذهب الإغواء، أطروحة، جنيف، ١٩٨٧ (ستصدر). والقسم الأول منها يدور على دوم جوان موليير.

٣ – حول دون جيوفاني موزار.

ست. كونز دون جيوفاني موزار، ميونيخ، ١٩٧٢.

س . كيير كيغارد «المراحل الجنسية العفوية» في كتاب: إما... وإما (١٨٤٣) ترجمة عن الدانمركية و. بريور و م. هـ غينيو، باريس، ١٩٤٣.

ش. غونود «دون جوان» موزار، باريس، ١٨٩٠.

ب. ج. جنوف دون جوان موزار، باريس، ١٩٤٢.

ج و ب ماسين و.أ. موزار، باريس ١٩٥٩ (الصفحات من ١٠٤٨ حتى ١٠٦٧، حول دون جيوفاتي).

أ. روز نبرع دون جيوفاني. أوبرا موزار، وتشكل دون جوان، ميونيخ، ١٩٦٨.

هـ. بارو الأوبرات الخمس الكبرى، باريس، ١٩٧٢ (من الصفحة ٩ حتى ٧١ حول دون جيوفاني).

أسطوانات

غلوك دون جوان، باليه:

المدير: ن. مارينر، أكاديمية سان مارتان إن ذفيلد داكا، ١٩٦٨.

موزار دون جيوفاني.

غني عن القول إن التسجيلات عديدة لهذه الأوبرا، وهاكم ثلاثة تسجيلات منها تعد بين أكثرها أهمية:

المدير: فور تفانغلر، سيبي وفيلدمان في دوري دون جوان وليبوريلو، وديرموناني دور أوتافيو. ا. غرومر وا. شفارتز كوف وا. بيرغرفي أدوار: آنا وإلفير وزيرلين، أوركسترا فيينا الفيلوهارمونية.

(ويتعلق الأمر هنا بعرض قدم في مهرجان سالسبورغ ١٩٥٤) وبعد ذلك تسجيل آخر.

المدير: جيوليني. فاشتر وتاديي، في دوري دون جوان وليبوريلو في دور أوتافيو. ج سوثؤ لاند و ا. شفارتز كوف وجر. سيوتي في أدوار أنا وإلــڤير وزيرلين.

الأوركسترا الفيلوهارمونية في لندن.

والبث الإذاعي.

المدير: كليمبرر، غيوروف وبيري في دوري دون جوان وليبوريلو، غيدا في دور أوتافيو. كل. واتسون. وكر. لودفيغ وم فريني في أدوار آنا وإلفير وزير لين.

أوركسترا لندن الفيلوهارمونية الجديدة).

ر. شتراوس

دون جوان، قصيدة سنفونية (مستوحاة من مسرحية لونو المدير: كليمش كراوس. أوركسترا فيينا الفيلوهارمونية، دكا، ١٩٧٢.

موليير

دوم جوان، مع جان فيالار، دانييل سورانو، جورج ويلسون، مونيك شوميت، جان بول مولينو، وفرقة المسرح الوطني الشعبي: T.N.P.

في الموسوعة الصوتية.

أفلام

يبدو أنه ليس هناك فيلم على درجةٍ ما من الأهمية، إذا استثنينا فيلم: عين الشيطان، الذي أخرجه برغمان (١٩٦٠)، ودوم جوان موليير الذي أعدّه للتلفزيون م. بلوفال (١٩٦٥).

وهناك فيلمٌ عن أوبرا دون جيوفاني لموزار، قام بادارته فور تفانغلر، في مهرجان سالسبورغ عام ١٩٥٤، (بالنسبة للتوزيع، انظر تحت عنوان اسطوانات).

ويجري الإعلان عن أوبرا دون جيوفاني التي تمّ تحويلها إلى فيلم يعدّه ليبرمان، و ج، لوزي، ويديره مازيل.

* * *

n

الصفحة

مدخل ٥
١ - الثوابت ١٩
١ – تجليات الميت ٢١
٢ – آنّا والزمرة النسائية.. ٤٣
الإشادة بآنا ٥٩
٣ – البطل.. ٧١
٢ – التنويعات ١٠٩
١ – التكوين ١١١
٢ – التحولات الجانبية.. ١٣٧
٣ – دون جوان اليوم ١٧٨
٣ – نصوص مختارة ١٩١
١ - الميت المقتصّ.. ١٩٣
٢ – الزمرة النسائية ٢١٥
٣ – دون جوان كما يصف نفسه ٢٢٧
٤ – التوسع النقدي ٢٣٩
ملحقات ٢٧١
فهرس النصوص ٢٧٣
ثبت المراجع ٢٨٠

الطبعة الثانية / ٢٠١٢م

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة



LE MYTHE DE DON JUAN

JEAN ROUSSET

يقدِّم دون جوان، إذا نُظر إليه بمنظار الحل، على أنّه مذنبٌ مدان، وعلى أنّه منتهكٌ للشرائع يصطدم بمثل القانون. وأيّاً كان النصّ المدروسُ. ومهما تكن وجهة النظر المتبنّاة؛ فإن البطل يُعرضَ علينا دائماً خارجاً على الجميع. وفي حربٍ ضد الجميع. ولكن بواطن الأمور تظلّ خافية عليه. ويضطلع الحدث المسرحي النهائي المفاجئ بمهمّة إطلاعه على مضمونها، وإبلاغه أبعد ضروب القصاص عن توقّعه.

إن قصّة دون جوان هي قصّة مذنب يتعرّض لتجريمٍ شائع في البداية بين الجميع، إنّما يظلّ مستغلقاً عليه، حتى اللّحظة التي يجد فيها نفسه مائلاً أمام جلاء إثمه، وقرار إدانته حين ابتعَثَ تجليّات الميت الذي يقوم باتّهامه، حينذاك ندرك أن مغامرة دون جوان يمكن أن تُروى بدءاً من نهايتها، وأن تؤوّل انطلاقاً من حلّها المأنمي.

www.syrbook.gov.sy
مطابع وزارة الثقافة - الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١٢م

سعر النسخة ٢٠٠ ل.س أو ما يعادلها